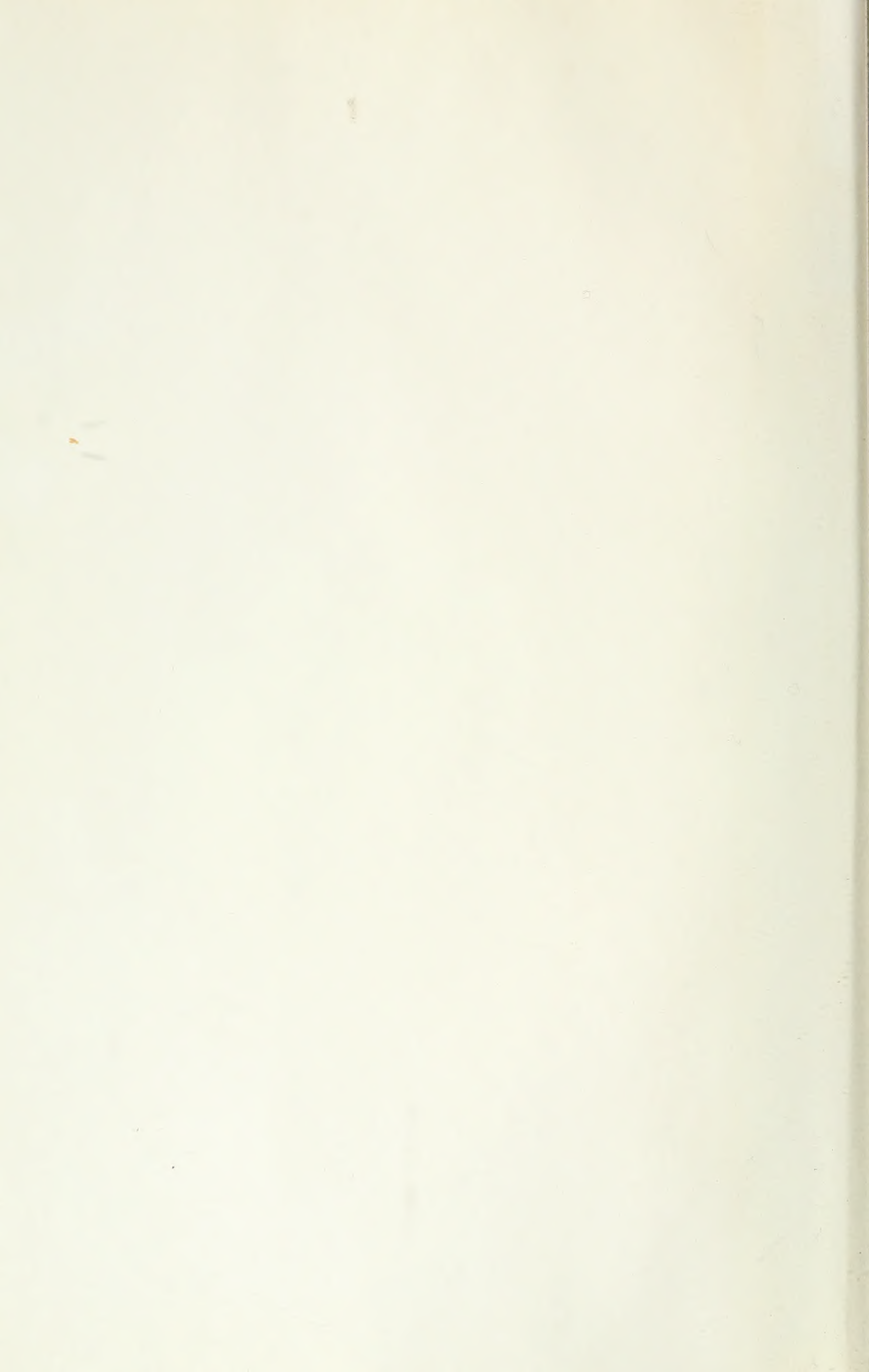
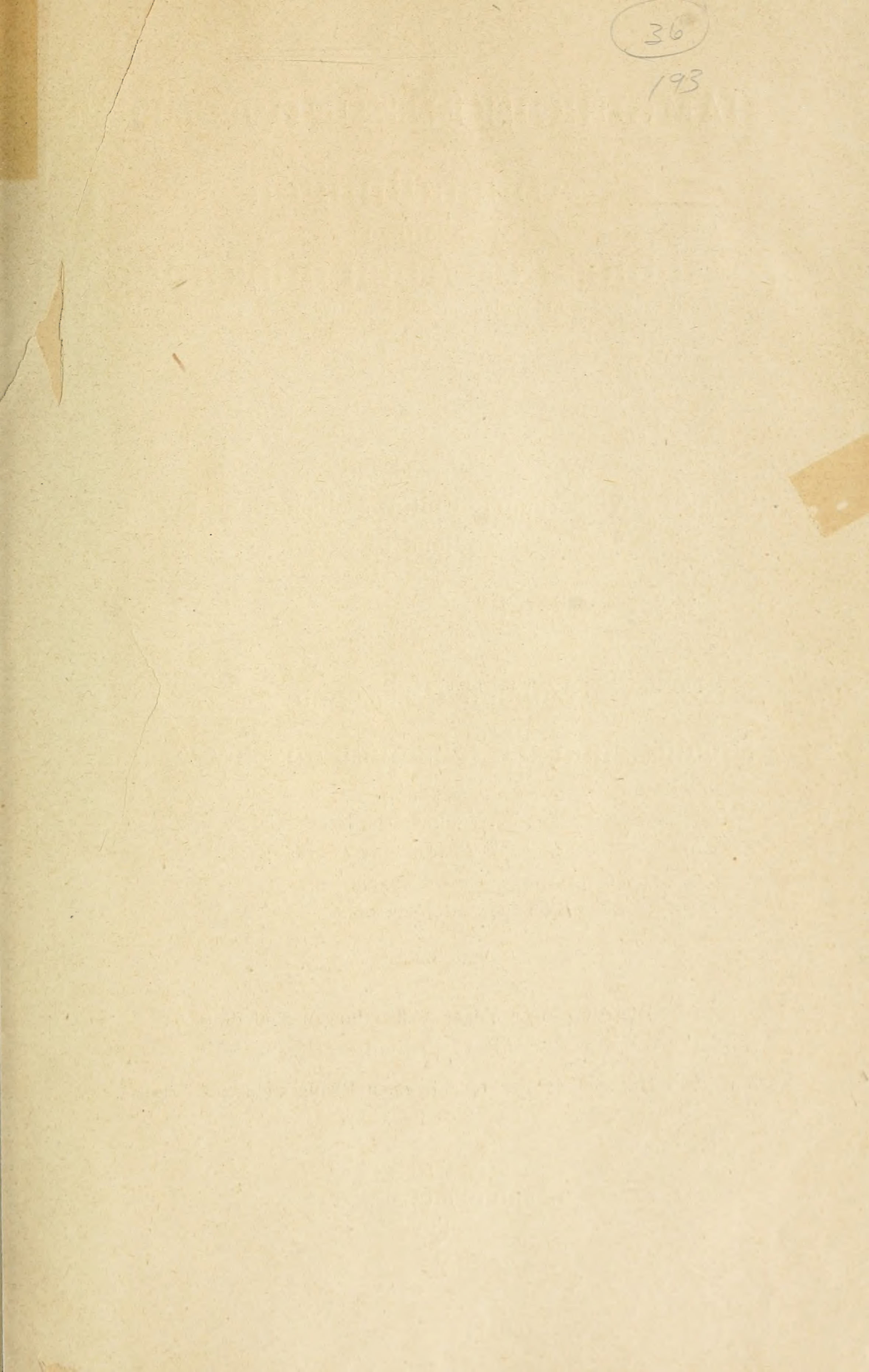

3 1761 07453768 9







HAMBURGISCHE UNIVERSITÄT

Abhandlungen
aus dem
Gebiet der Auslandskunde
(Fortsetzung der Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts)
Band 4.

Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen.
Band 3.

Rudolf Grossmann

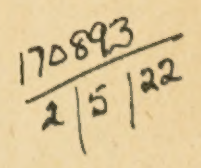
Spanien und das elisabethanische Drama.

HAMBURG
L. FRIEDERICHSEN & CO.
1920.

Spanien und das elisabethanische Drama

von

Dr. Rudolf Grossmann
Referent im Ibero-amerikanischen Institut



HAMBURG
L. FRIEDERICHSEN & CO.
1920.

Die „Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde" (Fortsetzung der Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts) erscheinen in folgenden Reihen:

A. Rechts- und Staatswissenschaften (auch politische Geschichte umfassend),

B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen,

C. Naturwissenschaften,

D. Medizin und Veterinärmedizin.

Sämtliche Zuschriften und Sendungen, die den Druck und die Herausgabe der Abhandlungen betreffen, insbesondere sämtliche druckreifen Manuskripte bittet man zu adressieren:

An die Schriftleitung der Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde

Hamburg 36

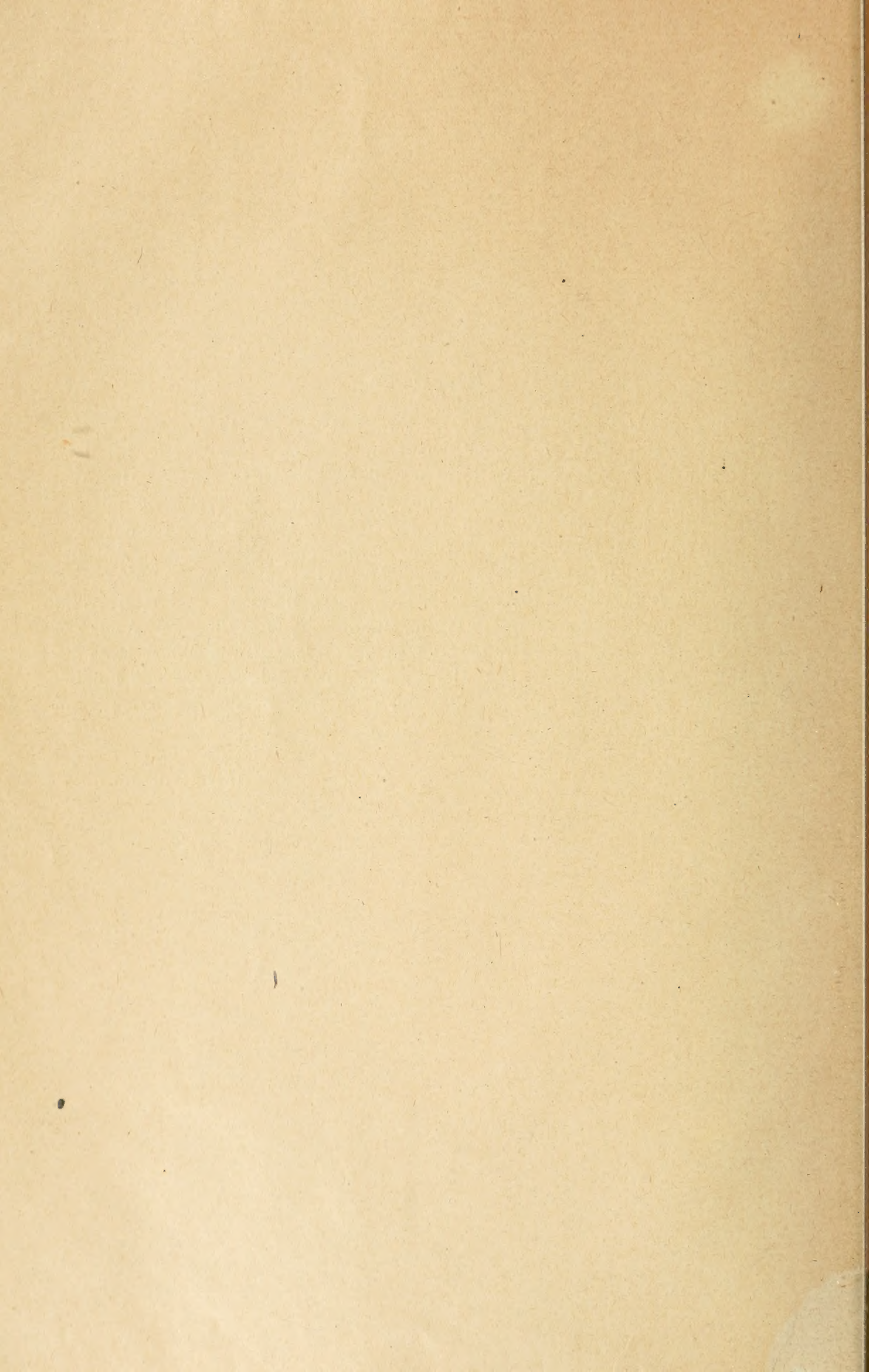
Universität

Druck von J. J. Augustin in Glückstadt und Hamburg.

Vorwort.

Vorliegende Untersuchung verdankt ihre Entstehung einer Anregung von Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Max Förster in Leipzig, der mir auch bei ihrer Durchführung mit seinem Rate bereitwilligst zur Seite stand. Die Ausarbeitung wäre infolge der Abschnürung Deutschlands im Weltkrieg auf erhebliche Schwierigkeiten gestoßen, hätten nicht die reichhaltigen Sammlungen der englischen Seminare in Leipzig und Hamburg den größten Teil der benötigten Spezialliteratur dargeboten. Für das spanische Gebiet stand die umfassende Bücherei des Seminars für romanische Sprachen und Kultur und des ibero-amerikanischen Instituts in Hamburg zur Verfügung. Auch hat deren Direktor, Herr Prof. Dr. Schädel, befürwortet, daß die Arbeit trotz der Ungunst der Zeiten in die „Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde" aufgenommen wurde. Ich bitte genannten Herren meinen Dank auch an dieser Stelle aussprechen zu dürfen.

Hamburg, im Juli 1920. Rudolf Grossmann.



Inhaltsübersicht.



Literaturverzeichnis.

Zeitschriften und gelegentlich benutzte Literatur im Text.

Ch. H. Ashdown, British Costume during XIX Centuries; London 1910.

J. Bartlett, A New and Complete Shakespeare Concordance; London 1894.

G. Becker, Die Aufnahme des Don Quijote in der englischen Literatur; (Palästra XIII); Berlin 1906.

W. Besant, London in the Time of the Stuarts; London 1903.

W. Besant, London in the Time of the Tudors; London 1904.

A. Boorde, Introduction to Knowledge; (Early Engl. Texts Society, Extra Series X), London 1870.

A. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare; (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker, LXXX); Straßburg 1898.

C. F. Tucker Brooke, The Tudor Drama; London 1912.

F. W. Chandler, Romances of Roguery; New-York 1899.

J. Payne Collier, The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare; 3 Bde., London 1831.

Ch. Crawford, A Concordance to the Works of Thomas Kyd; (Bangs Materialien zur Kunde des älteren Engl. Dramas, Bd. 15).

Ch. Crawford, The Marlowe Concordance; (Bangs Materialien zur Kunde des älteren Engl. Dramas, Bd. 34).

W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas; 5 Bde., Halle 1893 ff.

W. Cunningham, The Growth of English Industry and Commerce during the Early and Middle-Ages; Cambridge 1905.

A. Czerwinski, Die Tänze des XVI. Jahrhunderts; Danzig 1878.

A. Demmin, Die Kriegswaffen; Leipzig 1869.

Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española; 12. Aufl., Madrid 1884 (zitiert: D.R.Ac).

Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes; Barcelona 1888 ff. (zitiert: Dicc. encicl. Hisp.-Am.)

Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza; hsg. von Dr. Frei Domingos Vieira, 5 Bde., Porto 1871.

A New English Dictionary on Historical Principles; hsg. von Murray. Oxford 1888 ff. (zitiert NED.)

The Stanford Dictionary of Anglicised Words and Phrases; hsg. von C. A. M. Fennel. London 1892.

Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française; hsg. von Godefroy, 10 Bde., Paris 1880.

F. Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen; 5. Aufl., mit einem Anhang von A. Scheler, Bonn 1887.

Dizionario della Lingua Italiana; hsg. von Tommaseo und Bellini, Turin 1869

E. Dühren, Englische Sittengeschichte; 2 Bde., Berlin 1912.

E. Eckhardt, Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren Englischen Dramas. Teil II: Die Ausländertypen; Louvain, Leipzig, London 1911 (Bangs Materialien, Bd. 32).

E. Erler, Namengebung bei Shakespeare; Heidelberg 1913 (Anglistische Arbeiten, Heft 2).

Extracts from the Accounts of the Revels at Court; hsg. von P. Cunningham (Shakespeare Society) London 1842.

F. W. Fairholt, Costume in England; 4. Aufl.. hsg. von Dillon, 2 Bde., London 1910.

F. G. Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642; 2 Bde., London 1891.

J. M. Galvez, Guevara in England; (Palästra CIX), Berlin 1916.

Harrison's Description of England in Shakespeare's Youth 1577—87; hsg. von Furnivall (New Shakespeare Society), London 1877.

Henslowe's Diary; hsg. von W. W. Greg, 3 Bde., London 1904.

M. Hume, Some Spanish Influences in Elizabethan Literature; (Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom, Second Series, Bd. XXIX, S. 1ff.), London 1909.

G. Körting, Lateinisch-romanisches Wörterbuch, 3. Aufl., Paderborn 1907.

Sidney Lee, Elizabethan England and the Jews; (Transactions of the New Shakespeare Society 1887—92, Part II, S. 143ff.), London 1888.

L. Lemcke, Handbuch der spanischen Litteratur, Auswahl von Musterstücken etc., Bd. 1, Leipzig 1855.

W. Meyer-Lübke, Romanisches etymologisches Wörterbuch, in Sammlung roman. Elementar- und Handbücher, hsg. v. W. Meyer-Lübke, III. Reihe, Heidelberg 1911 ff.

Fernando de Rojas, La Celestina; hsg. von Julio Cejador y Frauca (Clásicos Castellanos) Madrid 1913.

R. Ruppert, Die spanischen Lehn- und Fremdwörter in der französischen Schriftsprache; München 1915.

W. Sandys, Festive Songs, principally of the sixteenth and seventeenth centuries; (Percy Society Public. 1848, Bd. 23).

F. E. Schelling, Elizabethan Drama 1558—1642; 2 Bde. London 1911. (zitiert: Schelling).

F. E. Schelling, The English Chronicle Play; New York 1902. (zitiert: Schelling, Chron. Play).

A. Schmidt, Shakespeare Lexikon; 2 Bde., Berlin 1902.

Shakespeare's England; 2 Bde., (Clarendon Press) Oxford 1917.

Skeat-Mayhew, A Glossary of Tudor and Stuart Words; Oxford 1914.

B. E. Smith, The Century Cyclopedia of Names; The Times, London.

J. Strutt, Glig-gamena Angel-Þeod, or the Sports and Pastimes of the People of England; London 1801.

Ph. Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakespeare's Youth; hsg. von Furnivall. (New Shakespeare Society) London 1877—79.

G. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien, deutsch mit Zusätzen hsg. von N. N. Julius; 2 Bde., Leipzig 1852.

H. D. Traill und J. S. Mann, Social England; Bd. 2—4, London 1893—97.

J. G. Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors; New York 1899.

A. W. Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne; 3 Bde., London 1899.

Erwähnte elisabethanische Dramen.

Die Jahreszahl bezieht sich auf das vermutliche Entstehungsjahr. Dramen, die inhaltlich oder textlich Material lieferten, sind durch Angabe der benutzten Ausgabe hervorgehoben; ed. bezieht sich auf Gesamt- oder Serienausgaben der Werke des an erster Stelle angegebenen Verfassers; Einzelausgaben sind durch „ed. sep.“ gekennzeichnet; * nicht überliefert.

Adm. — Shirley 1633: The Young Admiral; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Ado — Shakespeare 1598: Much Ado about Nothing; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1904.

Albumazar — Tomkis 1614: Albumazar; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XI.
Alc. — Peele 1589: The Battle of Alcazar; ed. Malone Society Reprints 1907.
Alch. — Ben Jonson 1610: The Alchemist; ed. Hathaway, in Yale Studies 17, New York 1903.
Alex. — Chapman 1595—96: The Blind Beggar of Alexandria; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Alimony — ? 1635: Lady Alimony; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XIV.
All Fools — Ford-Chapman 1599: All Fools; in Plays and Poems of Chapman, ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
All's — Shakespeare 1601—2: All's Well that Ends Well; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
All's Lost — Middleton-Rowley 1619: All's Lost by Lust; in Belles-Lettres Series III, ed. Morris, Boston und London 1908.
Alph. — Chapman 1590: Alphonsus, Emperor of Germany; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Amends — Field 1610—11: Amends for Ladies; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XI.
Antip. — Brome 1636: The Antipodes; ed. London 1873.
Antiq. — Marmion 1636: The Antiquary; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XIII.
Anyth. — Middleton 1623: Anything for a Quiet Life; ed. Bullen, London 1885.
Arragon — Greene 1588: Alphonsus, King of Arragon; ed. Collins, Oxford 1905.
As — Shakespeare 1599: As You Like it; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Aug. — Ben Jonson 1622—23: The Masque of Augurs; in Masques and Entertainments by Ben Jonson, ed. Morley, London 1890.
Bac. — Greene 1589: Friar Bacon and Friar Bungay; ed. Collins, Oxford 1905.
Ball — Chapman-Shirley 1632: The Ball; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Barth. — Ben Jonson 1614: Bartholomew Fair; ed. Alden, in Yale Studies 25, New York 1904.
Bashful — Massinger 1635: The Bashful Lover; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Begg. — Fletcher 1622: The Beggar's Bush; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover and Waller 1906.
Bilboes* — Rowley 1624: Bilboes the Best Blade.
Bird — Shirley 1633: The Bird in a Cage; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Bloody — Fletcher-Jonson 1637: The Bloody Brother, or Rollo, Duke of Normandy; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Blurt — Middleton 1601: Blurt, Master Constable, or The Spaniard's Night Walk; ed. Bullen, London 1885.
Brothers — Shirley 1626: The Brothers; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Bussy — Chapman 1595: Bussy d'Ambois; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Bussy Rev. — Chapman 1604: The Revenge of Bussy d'Ambois; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Calisto — ? 1530: Calisto and Melebea; ed. Malone Society Reprints 1908.
Captain — Beaumont-Fletcher 1612—15: The Captain; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1907.
Cardenio* — ? 1613: Cardenio.
Case — Ben Jonson 1598: The Case is Altered; ed. Gifford, London, Routledge and Sons.
Castara — Habington 1640: Castara; ed. sep. Arber.
Chall. — Heywood 1635: A Challenge for Beauty; ed. London 1874.
Chall. at Tilt — Ben Jonson 1613: A Challenge at Tilt; in Masques and Entertainments by Ben Jonson, ed. Morley, London 1890.
Chances — Fletcher 1615: The Chances; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Changel. — Middleton-Rowley 1621: The Changeling; ed. Bullen, London 1885.

Changes — Shirley 1632: The Changes, or Love in a Maze; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Chart. — Barnes 1606: The Devil's Charter; in Bangs Materialien 6, ed. Mc. Kerrow.

Chess — Middleton 1624: A Game at Chess; ed. Bullen, London 1885.

Chiv. —? 1597 (1604): The Trial of Chivalry, with the Life and Death of Cavaliero Dick Bowyer; in Bullen, Old Engl. Plays III.

Chlorid. — Ben Jonson 1631: Chloridia, Rites of Chloris and her Nymphs; in Masques and Entertainments by Ben Jonson, ed. Morley, London 1890.

City M. — Massinger 1632: The City Madam; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

City Wit — Brome 1629: The City Wit, or The Woman wears the Breeches; ed. London 1873.

Clyom. — Preston? 1570: Sir Clyomon and Sir Clamydes.

Comm. Cond. —? 1570: Common Conditions.

Conquest of Sp.* — Haughton 1601: Conquest of Spain by John a Gaunt.

Consp. of Biron — Chapman 1608: The Conspiracy of Charles Duke of Biron; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.

Const. — Glapthorne 1639: Wit in a Constable; ed. London 1874.

Const. Maid — Shirley 1637—38: The Constant Maid; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Cor. — Shakespeare 1608: Coriolanus; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Country Capt. — Cavendish, Duke of Newcastle 1639: The Country Captain; in Bullen, Old Engl. Plays II.

Couple — Brome 1636: A Mad Couple Well Matched; ed. London 1873.

Court. Begg. — Brome 1640: The Court Beggar; ed. London 1873.

Court Secr. — Shirley 1624: The Court Secret; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Covent — Nabbes 1632: Covent Garden; ed. Bullen, London 1887.

Cox. — Beaumont-Fletcher 1610: The Coxcomb; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Cruel Broth. — Davenant 1627: The Cruel Brother; ed. London 1872.

Cup. — Fletcher 1608: Cupid's Revenge, in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Curate — Massinger-Fletcher 1622: The Spanisch Curate; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover and Waller 1906.

Cure — Beaumont-Fletcher 1606—8: Love's Cure, or The Martial Maid; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1909.

Cure for Cuck. — Webster-Rowley 1617: A Cure for a Cuckold; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Custom — Fletcher 1619: The Custom of the Country; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover 1905.

Cynth. — Ben Jonson 1600: Cynthia's Revels, or The Fountain of Selflove; ed. Judson in Yale Studies 45, New York 1912.

Dev. — Ben Jonson 1616: The Devil is an Ass; ed. Johnson in Yale Studies 39, New York 1905.

Dick — Heywood? 1626: Dick of Devonshire; in Bullen, Old Engl. Plays II.

Diss. — Middleton 1621—22: More Dissemblers beside Women; ed. Bullen, London 1885.

Distr. — Davenant 1639: The Spanish Lovers, or The Distresses; ed. London 1873.

Doubtful — Shirley 1640: The Doubtful Heir; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Duchess of M. — Webster 1617: The Duchess of Malfi; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Dutch — Marston 1604: The Dutch Courtezan; ed. Bullen, London 1887.

E I — Peele 1590: Edward I; in Wks. of Greene and Peele, ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Eastw. — Chapman 1604: Eastward Ho; in Belles-Lettres Series III, ed. Schelling, Boston and London 1904.

Edmonton — Ford 1621: The Witch of Edmonton; in Wks. of Massinger and Ford, London, Routledge and Sons.

Edmonton Dev. — Drayton 1600: The Merry Devil of Edmonton, in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays X.

Elder Br. — Fletcher vor 1626: The Elder Brother; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover and Waller 1906.

Engl. — Haughton ? 1598: Englishmen for my Money, or A Woman will have her Will; ed. Malone Society Reprints 1912.

Engl. Joy — Vennar 1602: England's Joy; in Collier's Illustrations of Old Engl. Lit. Bd. 3.

Epicoene — Ben Jonson 1609—10: Epicoene, or the Silent Woman; ed. Henry in Yale Studies 31, New York 1906.

Err. — Shakespeare 1591: Comedy of Errors; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Fair — Fletcher 1623: The Fair Maid of the Inn; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Faithful Sh. — Fletcher 1608: The Faithful Shepherdess, in Cambr. Engl. Class., ed. Glover and Waller 1906.

Fatal Dowry — Massinger-Field 1619: The Fatal Dowry; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Faust. — Marlowe 1588: Doctor Faustus; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Fawn — Marston 1604: Parasitaster, or The Fawn; ed. Bullen, London 1885.

Felix and Ph.* — Munday ? 1585: The History of Felix and Philiomena.

Fine — Marmion 1633: A Fine Companion; ed. Edinburgh-London 1875.

Flor. — Massinger 1625: The Great Duke of Florence; ed. Coleridge, London. Routledge and Sons.

Fort. — Dekker 1596: Old Fortunatus; ed. London 1873.

Four Elements — Rastell 1519: The Nature of the Four Elements; in Percy Soc. Publicat. 1848, ed. Halliwell-Philipps.

Galath. — Lyly 1584: Galathea; ed. Fairholt, London 1858.

Gall. — Middleton 1607: Your Five Gallants; ed. Bullen, London 1885.

Gamester — Shirley 1637: The Gamester; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Gent. — Shakespeare 1592—93: The Two Gentlemen of Verona; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Gentlem. Usher — Chapman 1601: The Gentleman-Usher; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.

Giles — Chapman 1601: Sir Giles Goosecap; in Bangs Materialien 26.

Gips. Met. — Ben Jonson 1621: The Gipsies Metamorphosed, in Masques and Entertainments by Ben Jonson, ed. Morley, London 1890.

Gipsy — Middleton-Rowley 1623: The Spanish Gipsy; ed. Bullen, London 1885.

Good — Dekker 1610: If it be not Good, the Devil is in it; ed. London 1873.

Gratef. Serv. — Shirley 1629: The Grateful Servant; ed. London 1873.

Griss. — Chettle-Dekker-Haughton 1599: Patient Grissel; in Erlanger Beitr. z. Engl. Phil. 15. ed. Hübsch.

Guardian — Massinger 1633: The Guardian; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

H IV A, B. — Shakespeare 1597—98: Henry IV, 2 Teile; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

H V — Shakespeare 1599: Henry V; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

H VI A,B,C. — Shakespeare 1590 - 92: Henry VI, 3 Teile; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

H VIII — Shakespeare 1612—13: Henry VIII; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Hector — Smith 1613: The Hector of Germany, or The Palsgrave, Prince Elector; in Publ. of the Univ. of Pennsylvania, Ser. in Philol. and Lit. 11. 1906.

Heir — May 1620: The Heir; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XI.

Hml. — Shakespeare 1602: Hamlet, Prince of Denmark; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Hoffm. — Chettle 1602: Hoffman, or A Revenge for a Father; ed. sep. Ackermann, Bamberg 1894.

Hogsd. — Heywood 1604: The Wise Woman of Hogsdon; ed. London 1874.
Holl. — Glapthorne 1635: The Hollander; ed. London 1874.
Honoria — Shirley nach 1640: Honoria and Mammon; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Hum. Court. — Shirley 1631: The Humorous Courtier, or The Duke; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Hum. Day's M. — Chapman 1597—98: An Humorous Day's Mirth; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Hyde — Shirley 1632: Hyde Park; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
If A, B — Heywood 1604—5: If You know not me, You know Nobody, or The Troubles of Queen Elizabeth. 2 Teile; ed. London 1874.
In — Ben Jonson 1598: Everyman in his Humour; in Bangs Materialien 10, ed. Bang und Greg.
Insat. — Marston 1604: The Insatiate Countess; ed. Bullen, London 1887.
Isl. — Fletcher 1621—22: The Island Princess; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.
J IV — Greene 1590: James IV, slain at Flodden; ed. Collins, Oxford 1905.
Jeronimo —? 1602: The First Part of Jeronimo; in Wks. of Kyd, ed. Boas, Oxford 1901.
Jew — Marlowe 1589—90: The Jew of Malta; ed. Albr. Wagner in Engl. Sprach- und Literaturdenkmale d. 16., 17. u. 18. Jahrh., hsg. v. K. Vollmöller, Heilbronn 1889.
Jocasta — Gascoigne 1566: Jocasta; ed. Hazlitt 1869.
John — Shakespeare 1595: King John; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Jovial — Brome 1641: A Jovial Crew, or The Merry Beggars; ed. London 1873.
King and No K. — Beaumont-Fletcher 1611: A King and No King; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover 1905.
Knight — Beaumont-Fletcher 1611: The Knight of the Burning Pestle; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1908.
L L L — Shakespeare 1590: Love's Labour's Lost; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Ladies Priv. — Glapthorne 1635: The Ladies Priviledge; ed. London 1874.
Lad. Tr. — Ford 1638: The Lady's Trial; in Wks. of Massinger and Ford, ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Lady — Shirley 1635: The Lady of Pleasure; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Land — Heywood-Rowley 1609: Fortune by Land and Sea; ed. London 1874.
Larum —? 1600: A Larum for London; ed. Malone Society Reprints 1913.
Law c. — Webster 1610: The Devil's Law Case; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.
Law Tricks — Day 1606: Law Tricks, or Who Would Have Thought It; ed. Bullen, London 1881.
Lawyer — Fletcher 1620: The Little French Lawyer; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Lear — Shakespeare 1606: King Lear; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Locr. — Peele 1586: Locrine; ed. Malone Society Reprints 1908.
Look about You — Wadeson 1594: Look about You; ed. Malone Society Reprints 1913.
Look. — Greene-Lodge 1587—90: A Looking Glass for London and England; in Wks. of Greene, ed. Collins, Oxford 1905.
Lords — Wilson 1588: The Three Lords and Three Ladies of London; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays VI.
Love's Pilgr. — Fletcher 1612: Love's Pilgrimage; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1908.
Love Tr. — Shirley 1625: Love Tricks, or The School of Compliment; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Loy. Subj. — Fletcher 1618: The Loyal Subject; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Lucr. — Heywood 1603: The Rape of Lucrece; ed. London 1874.
Lust's — Dekker-Haughton-Day 1600: Lust's Dominion, or The Lascivious Queen = The Spanish Moor's Tragedy; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XIV.

L. W. — Heywood-Brome 1634: The Late Lancashire Witches; ed. London 1874.

Mad World — Middleton1606: A Mad World, my Masters; ed. Bullen, London 1885.

Magnet. — Ben Jonson 1632: The Magnetic Lady, or Humours Reconciled; ed. Gifford, London, Routledge and Sons.

Maid of Hon. — Massinger 1622: The Maid of Honour; ed. Coleridge, London. Routledge and Sons.

Maid's Rev. — Shirley 1626: The Maid's Revenge; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Malc. — Webster-Marston 1600—1: The Malcontent; ed. Dyce, London. Routledge and Sons.

Malta — Beaumont-Fletcher 1616—19: The Knight of Malta; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1909.

Marr. — Fletcher 1620: The Double Marriage; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1908.

Mart. — H. Shirley vor 1627: The Martyred Soldier; in Bullen, Old Engl. Plays I.

Mass. at Par. — Marlowe 1593: The Massacre at Paris; ed. Dyce, London. Routledge and Sons.

Match — Dekker 1611: Match Me in London; ed. London 1873.

May-Day — Chapman 1601: May-Day; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.

Mcb. — Shakespeare 1606: Macbeth; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Meas. — Shakespeare 1603: Measure for Measure; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Mell. — Marston 1600: Antonio and Mellida (First Part); ed. Bullen, London 1887.

Merch. — Shakespeare 1596: The Merchant of Venice; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Microcosmus — Nabbes 1634: Microcosmus; in Bullen, Old Plays, New Series II.

Midn. — Rowley 1624: A Match at Midnight; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old Engl. Plays XIII.

Mids. — Shakespeare 1593—94: A Midsummer-Night's Dream; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Milan — Massinger 1620: The Duke of Milan; ed. Coleridge. London, Routledge and Sons.

Mill — Fletcher-Rowley 1623: The Maid in the Mill; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1909.

Miseries — Wilkins 1605: The Miseries of Enforced Marriage; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt), Old Engl. Plays IX.

Misog. — Richardes 1560: Misogonus; in Brandl, Quellen d. weltl. Dramas in Engl., Straßburg 1899.

Moon — Lyly 1591—93: The Woman in the Moon; ed. Fairholt, London 1858.

Moth. — Glapthorne 1635: The Lady Mother; in Bullen, Old Engl. Plays II.

Muses — Randolph 1634: The Muses' Looking Glass.

Mydas — Lyly 1589: Mydas; ed. Fairholt, London 1858.

Myngo* — ? 1578: Myngo.

New Inn — Ben Jonson 1629: The New Inn, or the Light Heart; ed. Tennant in Yale Studies 34, New York 1908.

New Way — Massinger 1625: A New Way to pay Old Debts; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Noble Gent. — Fletcher 1625: The Noble Gentleman; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

North. — Brome 1632: The Northern Lass; ed. London 1873.

Northw. — Webster-Dekker 1605: Northward Ho; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Nov. — Brome 1632: The Novella; ed. London 1873.

Old. Barn. — Fletcher-Massinger 1619: Sir John van Olden Barnevelt; ed. Bullen, Old Engl. Plays II.

Opp. — Shirley 1634: The Opportunity; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Orlando — Greene 1592: Orlando Furioso; ed. Malone Society Reprints 1907.

Oth. — Shakespeare 1604: Othello, the Moor of Venice; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Out — Ben Jonson 1599: Everyman out of his Humour; ed. Gifford, London, Routledge and Sons.

Parn. —? 1598: The Pilgrimage to Parnassus; ed. sep. Macray, Oxford 1886.

Patr. — Shirley 1636—37; Saint Patrick for Ireland; ed. Gifford and Dyce, London 1833.

Pericles — Shakespeare 1608: Pericles, Prince of Tyre; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Perkin — Ford 1633: Perkin Warbeck; in Wks. of Massinger and Ford, ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Philast. — Beaumont-Fletcher 1609: Philaster, or Love lies a Bleeding; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover 1905.

Philipp of Sp.* —? 1602: Philipp of Spain.

Pict. — Massinger 1639: The Picture; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Pilgr. — Fletcher 1621—22: The Pilgrim; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1907.

Pity — Ford 1626: 'Tis Pity she's a Whore; in Wks. of Massinger and Ford, ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

4 Plays — Beaumont-Fletcher 1608: Four Plays in One, or The Triumphs of Honour, of Love, of Death, of Time; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1912.

Poetaster — Ben Jonson 1601: The Poetaster, or His Arraignment, ed. Mallory in Yale Studies 27, New York 1905.

Pride of Life —? um 1400: The Pride of Life; in Brandl, Quellen des weltl. Dramas in Engl., Straßburg 1899.

Prize — Fletcher 1606: The Woman's Prize, or the Tamer Tamed; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Quarr. — Middleton-Rowley 1616: A Fair Quarrel; ed. Bullen, London 1885.

Queen of Cor. — Fletcher 1618: The Queen of Corinth; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1908.

R 3 — Shakespeare 1593: Richard III.; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Rebellion — Rawlins 1639: The Rebellion; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old English Plays XIV.

Renegado — Massinger 1624: The Renegado; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Return —? 1601: Return from Parnassus, or The Scourge of Simony; in Dodsley (4th ed. by Hazlitt) Old English Plays IX.

Return A —? 1601: Return from Parnassus; ed. sep. Macray, Oxford 1886.

Roar. — Middleton-Dekker 1604—5: The Roaring-Girl, or Moll Cut-Purse; ed. Bullen, London 1885.

Rom. — Shakespeare 1597: Romeo and Juliet; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Rule — Fletcher 1624: Rule a Wife and have a Wife; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.

Sacrif. — Ford 1630: Love's Sacrifice; in Wks. of Massinger and Ford, ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.

Sad — Ben Jonson 1614: The Sad Shepherd; in Bangs Materialien 11, ed. Greg.

Sapho — Lyly 1581: Sapho and Phao; ed. Fairholt, London 1858.

Scornf. — Beaumont-Fletcher 1609: The Scornful Lady; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover 1905.

Sea-Voyage — Fletcher 1622: The Sea-Voyage; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Sec. Maid. Trag. — ? 1611: The Second Maiden's Tragedy; ed. Malone Society Reprints 1909.

Shoem. — Dekker 1597: The Shoemaker's Holiday; or The Gentle Craft; ed. London 1873.

Shr. — Shakespeare 1597: The Taming of the Shrew; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.

Sold. — Dekker Rowley 1631: The Noble [Spanish] Soldier, or A Contract Brocken justly Revenged; in Bullen, Old Engl. Plays I.

Solim. — Kyd 1583: Soliman and Perseda; ed. Boas, Oxford 1901.

Span. — Kyd 1586: The Spanish Tragedy; ed. Boas, Oxford 1901.

Sp. Bawd — Mabbe 1631: The Spanish Bawd.
Sp. Comedy* —? 1591: The Spanish Comedy.
Sp. D. of L.* — Shirley vor 1627: The Spanish Duke of Lerma.
Sp. Fig* — Dekker ? 1602: The Spanish Fig.
Sp. Masq.* — Greene vor 1592: The Spanish Masquerado.
Sp. Maz.* —? 1605: The Spanish Maz (= Mucedorus ?)
Sp. Puecas* — ? ? : The Spanish Puecas, or The Purchase.
Sp. Viceroy* — Massinger 1624: The Spanish Viceroy, or The Honour of Women.
Spring's. — Nabbes 1636—37: The Spring's Glory; ed. Bullen, London 1887.
Staple — Ben Jonson 1631: The Staple of News; ed. De Winter in Yale Studies 28, New York 1905.
Stukl. —? 1596: Life and Death of Captain Thomas Stukeley.
Summ. — Nash 1592: Summer's Last Will and Testament; ed. Mc. Kerrow, London 1905.
Sun's — Ford-Dekker 1624: The Sun's Darling; in Wks. of Massinger and Ford, ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Tamb. A, B. — Marlowe 1587: Tamburlaine. 2 Teile; ed. Albr. Wagner in Engl. Sprach- und Literaturdenkmale d. 16., 17. und 18. Jahrh., hsg. v. K. Vollmöller, Heilbronn 1885.
Thierry — Fletcher 1617: Thierry and Theodoret; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1912.
Thomas — Fletcher 1609: Monsieur Thomas; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Timon — Shakespeare 1601: Timon of Athens; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Tit. — Shakespeare 1588—90: Titus Andronicus; in Globe ed. (by Clark und Wright) London 1884.
Tp. — Shakespeare 1610: The Tempest; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Trag. of Biron — Chapman 1608: The Tragedy of Charles Duke of Biron; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Trav. — Heywood 1627: The English Traveller; ed. London 1874.
Troil. — Shakespeare 1602—03: Troilus and Cressida; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Tub — Ben Jonson 1601 ?: A Tale of a Tub; ed. Gifford, London, Routledge and Sons.
Turk — Goffe vor 1627: The Raging Turk, or Bajazet II; ed. Meighen („Three excellent Tragedies"), 2. Aufl. London 1656.
Turk (M) — Mason 1607: The Turk. (Muleasses, the Turk), in Bangs Materialien 37, ed. Adams.
Tw. — Shakespeare 1600—1: Twelfth Night, or What You will; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Two Ital. Gent. — Munday 1582: Two Italian Gentlemen; ed. Malone Society Reprints 1909.
Unnatural — Massinger 1621: The Unnatural Combat; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Val. — Fletcher-Middleton 1613: The Nice Valour, or The Passionate Madman; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1912.
Venice — Shirley 1639: The Gentleman of Venice; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Very W. — Massinger vor 1634: A Very Woman, or The Prince of Tarent; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Vict. — Tarlton 1587: The Famous Victories of Henry V; in Shakespeare's Library, London 1875.
Virgin — Massinger-Dekker 1620: The Virgin Martyr; ed. Coleridge, London, Routledge and Sons.
Volp. — Ben Jonson 1606: Volpone, or The Fox, ed. Gifford, London, Routledge and Sons.
Wall. — Glapthorne 1634: Albertus Wallenstein; ed. London 1874.
Weak. — Munday 1600: The Weakest Goeth to the Wall; ed. Malone Society Reprints.
Wealth — ? 1557: Wealth and Health; ed. Malone Society Reprints 1907.
Weap. — Fletcher-Rowley 1623: Wit at Several Weapons; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1910.

Wedding — Shirley 1626: The Wedding; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Weed. — Brome 1632: The Weeding of the Covent-Garden, or the Middlesex Justice of Peace; ed. London 1833.
West A, B. — Heywood 1622: The Fair Maid of the West; 2 Teile, ed. London 1874.
Westw. — Webster-Dekker 1607: Westward Ho; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.
What — Marston 1601: What You Will; ed. Bullen, London 1885.
White — Webster 1607—8: The White Devil, or Vittoria Corombona; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.
Whore — Dekker 1604: The Whore of Babylon; ed. London 1873.
Whore A, B — Dekker 1604: The Honest Whore; 2 Teile, ed. London 1873.
Widow's — Chapman 1605: The Widow's Tears; ed. Parrot, London, Routledge and Sons.
Wife for a M. — Fletcher 1624: A Wife for a Month; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1907.
Wildg. — Fletcher 1621—22: The Wild-Goose Chase; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1906.
Wint. — Shakespeare 1610—11: The Winter's Tale; in Globe ed. (by Clarke and Wright) London 1884.
Wit — Fletcher 1614: Wit without Money; in Cambr. Engl. Class., ed. Glover and Waller 1906.
Witch — Middleton 1621—22: The Witch; ed. Bullen, London 1885.
Wit of a Wom. — ? 1604: Wit of a Woman; ed. Malone Society Reprints 1913.
Wits — Davenant 1634: The Wits; ed. London 1872.
Witty — Shirley 1628: The Witty Fair One; ed. Gifford and Dyce, London 1833.
Wiv. — Shakespeare 1598: The Merry Wives of Windsor; in Globe ed. (by Clark and Wright) London 1884.
Wom. — ? 1602: Every Woman in Her Humour; in Bullen, Old Engl. Plays IV.
Woman-Hat. — Beaumont 1606: The Woman-Hater; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller, 1912.
Wom. bew. Wom. — Middleton 1612: Women beware Women; ed. Bullen, London 1885.
Women pl. — Beaumont-Fletcher: 1620: Women pleased; in Cambr. Engl. Class., ed. Waller 1909.
Wounds — Lodge 1587: The Wounds of Civil War; ed. Malone Society Reprints 1910.
Wyatt — Dekker-Webster 1602: Sir Thomas Wyatt; ed. Dyce, London, Routledge and Sons.

Einleitung

Das 16. Jahrhundert ist der Höhepunkt der spanischen Geschichte. Spaniens Machtbereich erstreckt sich von Sizilien-Sardinien und den Niederlanden auf dem europäischen Kontinent bis tief in den stillen Ozean auf der anderen Erdhälfte. Die päpstliche Demarkationslinie vom Jahre 1493 hat die Welt zwischen ihm und Portugal aufgeteilt und damit seinem Handel noch nie betretene Bahnen gewiesen. Sein Zeremoniell beherrscht die Höfe Europas. Seine Sprache, die man auf den Straßen Mailands so gut wie in den Städten Amerikas hören kann, leiht dem Mutterwitz des Schelmen Lazarillo oder der Satire des Cervantes ebenso geschmeidig Ausdruck, wie dem dramatischen Feuer Lope de Ruedas und dem Stelzenstil des Bischofs Guevara. Alle Faktoren zur Weltherrschaft und damit zum maßgebenden Einfluß auf andere Nationen sind gegeben.

Der gefährlichste und, wie die Folgezeit erwiesen hat, der erfolgreichste Gegner dieser Weltpolitik war England. Anfangs von dem übermächtigen Genossen kaum beachtet, durch dynastische Bande sogar eng mit ihm befreundet, schlug es im Laufe des Jahrhunderts immer deutlicher erkennbar seinen eigenen Weg ein. Aus heimlichem Wettbewerb wurde offene Kampfansage, aus einem handelspolitischen Vasallenstaat emanzipierte sich eine selbstsichere, ihrer weiteren Entwicklungsmöglichkeiten wohl bewußte Nation. Doch machte diese Entwicklung nicht auf allen Gebieten gleichschnelle Fortschritte. So war der Bruch politisch schon durchaus vollzogen, als dieselben Kreise, die in dem Scheitern der Armadaexpedition ein Gottesgericht sahen, sich in Modedingen ängstlich nach Madrids Herrscherspruch richteten. Und auf der Bühne gab man dieselben Spanier dem allgemeinen Gelächter preis, deren Sprache und Stil, von Lyly in ein englisches Gewand gekleidet, einen Sturm der Begeisterung erregt hatten. In keiner anderen Äußerung des Zeitgeistes ist dieser Zwiespalt, das Hin- und Herschwanken zwischen Anerkennung und Ablehnung, so getreu widergespiegelt worden, wie im elisabethanischen Drama. Es war das Höchste, was das damalige England intellektuell zu leisten vermochte, darum bietet es auch die sicherste Handhabe, uns über die Rolle, die spanisches Leben, Handel und Wandel, Fühlen und Denken im Lande Shakespeares gespielt haben, eine annähernde Vorstellung zu machen. Sie zu vermitteln ist der Zweck der vorliegenden Arbeit.

Um solche Fernwirkungen von Spaniens Land und Leuten im Urteil der Elisabethaner festzustellen, habe ich die gesamte Dramenliteratur, soweit nicht etwa Handlung und Schauplatz von vornherein jede Beziehung ausschlossen, einer Durchsicht unterzogen. Dabei wurde dem Begriff "elisabethanisch", der

breiteren Unterlage wegen, ein beträchtlicher Spielraum gewährt. Er umfaßt alles, was in die Regierungszeit der letzten Tudors, von Maria der Blutigen an, bis in die Tage Jakobs I. und Karls I. fällt. Genau begrenzt ist er nach oben durch das Jahr 1642, in dem die Puritaner die Schließung der Londoner Theater durchsetzten. Nach unten zu mußte in einem Fall (dem Interludium von "Calisto and Melebea") bis auf das Jahr 1530 zurückgegriffen werden, so daß der behandelte Zeitraum sich über ein reichliches Jahrhundert erstreckt.

Es ergab sich, daß von den in Schellings Verzeichnis (Bd. II, S. 538ff.) aufgezählten 1020 überlieferten Dramen aus den Jahren 1558—1642 285, also 28 %, für den vorliegenden Zweck in Frage kamen. Aus diesen habe ich das auf Spanien Bezügliche nach inhaltlichen Gesichtspunkten zu ordnen versucht; die angewandte Methode war also die analytisch-synthetische. Es ergaben sich auf diese Weise vier große Gruppen: die der politischen, der literarischen, der kulturellen und der sprachlichen Reflexe. Unter diesen vieren bilden sowohl die beiden ersten wie die beiden letzten eine Einheit, indem jene leicht zu einseitig subjektiven Urteilen verleiten, diese dagegen fast durchgehends eine objektivere und darum gerechtere Würdigung des fremden Volkstums aufweisen. Zu jenen versucht man ein persönliches Verhältnis zu gewinnen, indem man sie vom selbstbewußten englischen Standpunkt aus wertet oder sie für englische Verhältnisse passend umgestaltet; bei diesen ist Spaniens Weltgeltung noch so mächtig, daß man ihr Raum gewährt, ohne sich recht eigentlich bewußt zu werden, wieviel man damit stillschweigend von dem sonst so verhaßten Gegner übernimmt. Natürlich galt es bei dieser Methode nicht nur die positive Seite zu berücksichtigen, das, was an tatsächlichen Beziehungen in den Dramen enthalten ist; vielmehr habe ich mich bemüht, auch aus dem Negativen, den selteneren Erwähnungen oder dem gänzlichen Totschweigen Material zu gewinnen. Doch mag hierbei erwogen werden, daß die dramatische Ökonomie, die Beschränkung des Stoffes und ähnliche technische Rücksichten uns zufällig manche Äußerungen vorenthalten haben mögen, ohne daß eine besonders betonte Absichtlichkeit der Verfasser vorzuliegen braucht.

Das politische Spanien im elisabethanischen Drama.

Unter den erwähnten vier spanischen Einflußgruppen ist die politische der Zahl der Belege nach die mindest umfangreiche. Trotzdem findet sich kaum ein Ereignis von Belang in der Geschichte der anglo-spanischen Beziehungen, auf das nicht irgendwie hingewiesen wäre. Nur rein spanische Geschichte ist nicht verarbeitet, und wenn schon, dann in so phantastischer Weise, daß von der Wirklichkeit wenig übrig geblieben ist. Ein Zeichen, wie wenig spanische Verhältnisse an sich die Aufmerksamkeit der damaligen Engländer erregten; alles konzentriert sich bei ihnen auf die Punkte, in denen sich die Interessen beider Länder berührten.

Bereits unter der Regierung Heinrichs II. beginnen diese Wechselbeziehungen. Seine Gattin Eleonore hatte das poitevinische Erbe mit in die Ehe gebracht. Um es dauernd zu sichern, mußte sich England notgedrungen auf freundschaftlichen Fuß mit Spanien stellen; allerdings bestand diese Freundschaft weniger zwischen den Völkern, als zwischen den Herrscherhäusern, wo sie besonders durch gegenseitige Heiraten zum Ausdruck kam. Aber sie war so dauerhaft, daß selbst die iberischen Kriegszüge, die der Schwarze Prinz und John of Gaunt zur Unterstützung spanischer Prätendenten unternahmen, sie nicht zu trüben vermochten.

Gerade die älteren elisabethanischen Dramatiker haben gern auf diese e r s t e P e r i o d e d e r e n g l i s c h - s p a n i s c h e n B e z i e h u n g e n hingewiesen, wenn sie es auch geflissentlich unterlassen, auf die freundschaftliche Seite des Verhältnisses näher einzugehen, ja sogar solche Ereignisse bevorzugen, die das gegenseitige Einvernehmen auf eine harte Probe stellten. Die Gründe für diese Einseitigkeit werden wir weiter unten in der späteren Politik Spaniens England gegenüber erklärt finden. Zumeist handelt es sich, wie schon angedeutet, um Personen oder Ereignisse, in denen sich eine unmittelbare Berührung beider Länder kundgibt. So wird *Eleonore von Kastilien* als Verlobte des Prinzen Edward (nachmals Edward I., 1272—1307) in Greenes "Friar Bacon and Friar Bungay" erwähnt und spielt selbst eine wichtige Rolle in Peeles "Edward I", auf die an anderer Stelle näher einzugehen sein wird. Von *John of Gaunts* Spanienfahrt berichtet Kyds "Spanish Tragedy" (I,5):

> "...Brave John of Gaunt, the Duke of Lancaster,...
> He with a puissant armie came to Spaine
> And tooke our King of Castile prisoner."

Graf Oxford in Shakespeares Henry VI (3. Teil, III,3) rühmt von ihm, daß er den größten Teil Spaniens unterworfen habe —

"Great John of Gaunt,
Which did subdue the greatest part of Spain" —,

und in Henslowe's Diary (ed. Greg, Bd. I, S. 135,24 und 136,3) finde ich sogar unterm 4. bezw. 11./16. April 1601 ein verloren gegangenes Stück von Haughton erwähnt, das nach Ausweis des Titels — "Conqueste of Spayne by John a Gaunt" (1601) — den Kriegszug Lancasters in den Mittelpunkt der Handlung gestellt hat. Gewiß dürfen wir in dieser geschichtlich beglaubigten Fahrt auch das Vorbild zu den erdichteten ähnlichen Kriegstaten eines Grafen *Robert von Gloucester* erblicken — gemeint ist offenbar Robert, Graf von Gloucester, Bastard König Heinrichs I. Beauclerc —, auf die der anonyme Verfasser von "Look about You" am Schlusse dieses Stückes hinweist (vgl. Creizenach, Bd. IV, S. 207), und von dem Kyd in seinem obengenannten Stück erzählt:

"The first arm'd knight that hung his Scutchin vp,
Was English Robert, Earle of Gloster,
Who, when King Stephen bore sway in Albion,
Arriued with fiue and twenty thousand men
In Portingale, and by successe of warre,
Enforced the King, then but a Sarasin,
To beare the yoake of the English Monarchie." (I,5).

Ebenso ist von dem in unmittelbarem Anschluß hieran erwähnten "*Edmund, Earle of Kent in Albion*", der unter der Regierung König Richards Portugal eroberte und daraufhin zum Herzog von York ernannt worden sein soll, ein solcher Kriegszug nicht bekannt. Auch verraten die letzten beiden Zeilen des Zitats die geschichtliche Naivität des Autors, regierten doch bereits 1037, ein Jahrhundert vor Stephens Regierungsantritt, kastilische und nicht maurische Könige in Portugal. Übrigens wird für den vorliegenden Geschichtsabschnitt von den Dramatikern kein Unterschied zwischen Spanien und Portugal gemacht.

Fast ganz aus dem Reich der Fabel und der eigenen Erfindungsgabe der Verfasser schöpfen die Dramen, die angeblich ein Stück rein spanischer mittelalterlicher Geschichte darstellen. Hierzu gehört die abenteuerliche "Battle of Alcazar", deren Stoff der Verfasser (vermutlich Peele) einem zeitgenössischen Flugblatt über das erst 1578 stattgehabte Ereignis entnahm (Schelling, Bd. I, S. 428)[1]), Greenes "Alphonsus, King of Aragon" (1588), dessen Titelheld kaum noch eine Ähnlichkeit

---

[1]) Im Mittelpunkt dieses Dramas steht bezeichnenderweise der englische Abenteurer Thomas Stukeley, der in portugiesischen Diensten den Heldentod stirbt. Erwähnt wird die Schlacht bei Alcazar "with Stewkley" auch von Heywood (If You know, Teil 2, S. 29) und Beaumont-Fletcher ("Wit at Several Weapons" 1, 1): "the great battle at Alcazar in Barbary, where the noble English Stukeley fell." Ebenso zitiert Schelling (Chron. Play S. 221) ein Stück: "The Famous History of the Life and Death of Captain Thomas Stukeley, with his Marriage to Alderman Curteis' Daughter, and Valiant Ending of His Life at the Battle of Alcazar" (Dez. 1596, falls identisch mit dem "Stewtley", den Henslowe erwähnt, vgl. Henslowe's Diary, ed. Greg, Bd. I, Seite 44, 26. Unter dem obigen Titel findet es sich nach Greg, List of English Plays written before 1643, London 1900, S. 132, erst im Jahre 1605).

mit dem geschichtlichen, 1458 verstorbenen König Alfonso V. von Aragonien aufweist, und Kyds "Spanish Tragedy", sowie "The First Part of Jeronimo", in denen außer einer Handvoll Eigennamen der Titel das einzig Spanische ist. Ein fünftes hierher gehöriges Stück versichert zwar ausdrücklich, daß es aus spanischen Chroniken schöpfe. Es ist das erst 1657 gedruckte "Lust's Dominion, or the Lascivious Queen", das das sträfliche Verhältnis zwischen einem viehischen Mohren und einer entmenschten Königin behandelt und daher oft mit der "Spanish Moor's Tragedy" identifiziert wird, die Henslowe in seinem Tagebuch unter dem 13. Febr. 1600 erwähnt. Allein der Inhalt verrät schon genugsam die Anleihe aus Shakespeares "Titus Andronicus", und ebenso mag auch bei den ersterwähnten Dramen statt aus spanischen Chroniken mehr aus Greuelstücken wie Marlowes "Tamburlaine" (1587) übernommen sein, als die Verfasser zugeben möchten.

Die zweite Periode der englisch-spanischen Beziehungen beginnt im Zeitalter der Reformation und der großen Entdeckungen. In ihr verwandelt sich das bisher freundschaftliche Verhältnis zwischen den beiden Ländern in sein gerades Gegenteil. Es ist jetzt die Reihe an Spanien, das Neapel und Flandern erobert hatte und dem in Amerika ungeheure noch unkolonisierte Gebiete in den Schoß gefallen waren, sich friedlicher Nachbarschaften zu versichern; vor allem mußte der aufstrebende Wettbewerb Englands niedergehalten werden. Daß dies eine Lebensfrage für Spanien war, geht daraus hervor, daß es den Versuch, England an sich zu fesseln, dreimal, und jedesmal mit verzweifelteren Mitteln wiederholte.

Die elisabethanischen Dramatiker haben diese Entwicklung verfolgt. Spaniens erster Schritt, es wieder mit einer Heirat zu versuchen, ist in seinen beiden Stadien dramatisch festgehalten. Der Spanier Pedro Hialas in Fords "Perkin Warbeck" (III,3) unterhandelt wegen einer Ehe zwischen Katharina von Aragonien und dem Prinzen Arthur; und in Shakespeares Henry VIII ist der traurige Ausgang dieser Ehe, die allerdings wegen des frühen Todes des Prinzen mit Heinrich VIII. von England geschlossen wurde, ein wichtiger Teil der Handlung. Auch über die tieferen Absichten jenes Schwarmes von Gelehrten, Geistlichen, Höflingen und Diplomaten, die Katharina in ihrem Gefolge nach England mitbrachte und durch die breitere Schichten der englischen Gesellschaft zum ersten Mal mit spanischer Geisteskultur und spanischen Lebensgewohnheiten bekannt wurden, war man sich soweit klar, daß man sie als Werkzeuge einer Politik ansah, die darauf ausging, Zwietracht zwischen dem Hof und dem Adel zu säen. Oder, wie Lyly den König Philipp unter der klassischen Maske des Mydas sagen läßt: "to entise the subjects of my neighbor princes to destroy their naturall kings." (Mydas III,1).

Der zweite Versuch Spaniens, Herr über England zu werden, bestand darin, das inzwischen protestantisch gewordene Land durch eine Heirat zwischen Philipp II. und Maria der Blutigen dem Katholizismus wiederzuzuführen. Der Plan kam zustande, und so sehen wir denn im ersten Teil von Heywoods "If You know" Philipp in seiner Würde als König von England. Glücklicherweise starb Maria zu früh, als daß dieser Ehebund weitere Folgen derart gezeitigt haben konnte, wie sie Dekker in seiner 1607 gedruckten "Famous History of Sir Thomas Wyatt" als warnendes Beispiel vorführt, wo der Titelheld, einst ein glühender Vaterlandsfreund, zur offenen Empörung wider seinen Lehnsherrn veranlaßt wird.

Nachdem zwei friedliche Eroberungsversuche gescheitert waren, brauchte Spanien beim dritten und letzten Male Gewalt. Dies geschah, nachdem Marias Nachfolgerin Elisabeth Philipps Hand ausgeschlagen und damit ihre Untertanen über die Richtlinien ihrer Politik nicht länger im Unklaren gelassen hatte (dramatisch wieder in "If You know" verwertet) — also sozusagen unter den Augen der zeitgenössischen Dramatiker. Und zwar in zwiefacher Weise: einmal, in dem berühmten Jahr 1588, durch die Ausrüstung der "unüberwindlichen Armada", und. 13 Jahre später (September 1601), durch Unterstützung des Aufstandes der irischen Katholiken unter Tyrone.

Auf dieses zweite Unternehmen, das mit der ungenügenden Streitmacht von 6000 von Juan de Aguilar befehligten Soldaten unternommen und daher zum Scheitern verdammt war, ehe es begonnen hatte, finde ich nur in Middletons "Blurt, Master Constable" eine parodistische Anspielung, wo Hippolito den Spanier Lazarillo auffordert:

"There be many of your countrymen in Ireland; travel to them",

und der arme Schelm mit sauersüßer Miene antwortet:

"No, I will fall no more into bogs". (V,3).

Bei den übrigen Erwähnungen dieser natürlichen Befestigungswerke Irlands fehlt die Beziehung zu Spanien.

Um so gewaltiger erschien den Elisabethanern der andere Schlag, den die Politik der Halbinsel erlitt, eine Katastrophe und ein so sichtbares Zeichen für Spaniens Niedergang, daß sie nicht müde werden, es zu erwähnen, den Patriotismus der Engländer hervorzuheben und ihre Schadenfreude über die Abweisung des Gegners zu äußern.

Schon 1587 stehen Tarltons "Famous Victories of Henry V", wie Schelling (Bd. I. S. 257) richtig hervorhebt, unter dem Eindruck der Wirkung, die Spaniens Rüstungen auf die englischen Gemüter ausübten, indem sie die Erregung des Volkes bis zum Siedepunkt steigerten. Den Angriff selbst führt Heywoods "If You know" (2. Teil) in einem breiten Bericht aus. Ein gewisser Richard Vennar (oder William Fennor, wie ihn Collier, Bd. III, S. 321 nennt), beutete ihn in einem projektierten aber nicht aufgeführten Stück "England's Joy" nach Art heutiger Revuenverfasser zu einem politischen Pageant oder Dumb-show aus, das nur im Entwurf erhalten ist (Schelling, Chron. Play, S. 232). Die meisten Dramatiker aber nehmen in Form von mehr oder weniger deutlichen Anspielungen Stellung dazu. Nur in Chapmans "Tragedy of Biron" (III,1) finde ich eine direkte Erwähnung der *Armada;* die übrigen ziehen es vor, Kommentare dazu unter dem Deckmantel ähnlicher Ereignisse in ihren Dramen zu verbergen. Man vergleiche Peeles "Battle of Alcazar" (1589), wo gelegentlich dieser 1578 ausgefochtenen Seeschlacht von England gesagt wird:

"The wallowing Ocean hems her round about,
Whose raging floods do swallow up her foes,
And on the rockes their ships in peeces split,
And even in Spaine where all the traitors dance
And plaie themselves upon a sunny daie,
Securely gard the west part of her Isle." (II,4).

Ebenso kann ich das etwas selbstgefällige Lob des "King of the Isles" in "Orlando Furioso" nur auf die Armada beziehen:

"What I dare, let say the Portingale,
And Spaniard tell, who mand with mighty Fleetes,
Came to subdue my Ilands to their King,
Filling our seas with stately Argosies,
Caluars and Magar hulkes of burden great,
Which Brandemart rebated from this coast,
And sent them home ballast with little wealth." (V. 90ff.).

Fast sprichwörtlich erscheint das Jahr Achtundachtzig unter Hinweis auf die Prügel, die sich jemand geholt hat, in "Nice Valour" (IV,1):

"he was past a Spaniard
In Eighty eight."

Es ist die einzige Stelle, wo das Ereignis ins Komische gezogen wird. Häufiger muß dagegen die Allegorie herhalten, zum Teil mit weithergeholten Vergleichen, wie sie im Geschmack der Zeit lagen. So wenn Dekker die "Whore of Babylon" mit einem glänzenden Gefolge weltlicher und geistlicher Würdenträger einen symbolischen Angriff auf die Elfenkönigin Titania unternehmen läßt; wenn Wilson in seiner 1588 gespielten Moralität "The Three Lords and Three Ladies of London" drei windbeutelige "cavalieros Castilanos" Pride, Ambition und Tyrany vorführt, die zu erobern gekommen sind,

"Are come to conquer, as full well they shall,
This molehill isle, that little England hight,
With London, that proud paltry market-town" (S. 467),

und wenn Lyly schließlich, auf griechischer Überlieferung fußend, das Ränkespiel des Mydas gegen die jungfräuliche Beherrscherin der meerumhegten Insel Lesbos zur Episode in einem trotz alledem höchst zeitgemäßen Stück macht, in dem jedem Engländer das Herz höher schlagen mußte bei der Klage des Phrygierkönigs: "Have I not made the sea to groane under the number of my ships: and have they not perished, that there was not two left to make a number?" (Mydas III,1).

Seltsamerweise sucht man bei dem Größten der Großen, bei Shakespeare, vergebens nach Anspielungen auf dies für das damalige England entscheidende Ereignis, es sei denn, daß man sie im Namen des Spaniers in "Love's Labour's Lost" finden wolle, dessen Namensform "Don Adriano de Armado" die den Elisabethanern geläufige Form für das span. "armada" darstellt.[1] Aber dennoch

---

[1]) Vgl. dazu: *armadoes*, Err. III,2, Tamb. B, I,2; *armados*, Marr. II,1; *armado*, John III,4. Substitution eines span. unbetonten a durch engl. o (vermutlich durch die Verdumpfung und dadurch hervorgerufene Angleichung aller engl. unbetonten Vokale zu erklären) findet sich noch in folgenden Wörtern: a) im Wortauslaut: *alvarado* S. 69, *ambuscado* S. 69, *barricado* S. 69, *bastinado* S. 106, *camisado* S. 70, *carbonado* S. 84, *Granado* S. 63, *palisado* S. 69, *panado* S. 84, 85, *passado* S. 109, *stoccado* S. 109; ferner *Barbaroso* S. 35, *Maligo* S. 79, *pastillo* S. 87, *tanto* S. 132. b) im Wortinlaut: *bonos (noches)* S. 125, *carrock* S. 70, *cassock* S. 90, *potato* S. 81, *tobacco* S. 80; vgl. hierzu Anglia 42, 423 unter Nr. 63 über Sandfords Druck *allegrezzo* (statt ital. *allegrezza*). Neben "Armado" findet sich in der Folioausgabe F_1 und sämtlichen Quartos die Schreibung "Armatho" als Unterschrift des Spaniers in seinem Brief an Jacquenetta (L.L.L. IV, 1, 89). Über die Wiedergabe von sp. intervokal. d [ð] durch engl. th vgl. S. 135 d. Arb.

kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß es ein Nachwehen des Geistes von 1588 ist, dem "Henry V" seine glänzende vaterländische Rhetorik verdankt und der König Johann in dem Glauben an Englands Unantastbarkeit bestärkt:

"This England never did, nor never shall
Lye at the proud foote of a Conqueror,
But when it first did help to wound it self." (John V,7).

Es ist derselbe Geist, von dem später ein Abglanz auf Massinger überging, wenn er sich in "The Maid of Honour" durch die Gegenstöße tollkühner englischer Seefahrer zu den Worten begeistern läßt:

"Look on England,
The empress of the European isles...
When did she flourish so, as when she was
The mistress of the ocean, her navies
Putting a girdle round about the world,
When the Iberian quaked, her worthies named..." (I,1).

Einen dieser Seehelden, Sir *Richard Grenville*, der den Heldentod in der Schlacht bei denAzoren fand, verherrlichte (nachCreizenach, Bd. IV, S. 208) ein am 20.Sept. 1595 ins Buchhändlerregister eingetragenes Trauerspiel, das seinen Namen trägt. Merkwürdig müßte es aber zugehen, stieße man in diesem Zusammenhang nicht auf den Namen *Drake*, den Creizenach (Bd. IV, S. 208) vergeblich sucht. Tatsächlich finde ich ihn, wenn auch nicht als Held eines Stückes, so doch halb als Wortspiel in dem Th. Heywood zugeschriebenen "Dick of Devonshire" erwähnt:

"Then the Castilian Lyon began to roare!
...The very name of Drake
Was a Bugbear to fright Children; nurses still'd
Their little Spanish nynnyes when they cryde
'Hush! the Drake comes!'" —

und weiterhin:

"Spaines anger never blew hott coales indeed
Till in Queene Elizabeths Raigne when (may I call him so)
That glory of his Country and Spaynes terror,
That wonder of the land and the Seas minyon,
Drake of eternall memory, harrowed th' Indyes." (I,2).

Sogar wo der eigentliche Herd des verhängnisvollen Armada-Unternehmens lag und wen man als seinen geistigen Urheber zu betrachten habe, glaubten die Elisabethaner zu wissen. Marlowe nennt im "Massacre at Paris" den *Cardinal von Guise* als denjenigen, der König Philipps Riesenflotte gegen England mobil gemacht habe (S. 242) und benutzt gleichzeitig die Gelegenheit zu Ausfällen gegen die Wühlarbeit des Katholizismus, der sich ihm in Spanien, "the council-chamber of the Pope" (S. 237) versinnbildlicht. Daß Marlowe nicht der einzige gewesen sein kann, der in dieses Horn stieß, geht aus einem Bericht des venezianischen Gesandten in Madrid an den Dogen hervor, den Creizenach abdruckt (Bd. IV, S. 217):

"His Majesty has received a summary of one of these [comedies] which was recently represented, in which all sorts of evil is spoken of the Pope,

the Catholic religion, and the King, who is accused of spending all his time in the Escurial with the monks of S. Jerome."

Sicherlich fand Marlowe mit derartigen Herausforderungen kaum minderen Beifall vor seinem Parterre von Gründlingen als Glapthorne, der dieselbe Frage in burlesk-volkstümlichem Ton in seinem "Wit in a Constable" von drei Wächtern diskutieren läßt, nur mit deutlicherer Präzisierung auf die spanische *Inquisition*:

"2d. Watchman: Twixt Deale
And Dover, one fishing for Flounders, drew
A Spaniards body up, slain i' th' late sea-fight,
And searching him for monie, found i' th' sets
Of his great Ruffe the — I shall think on 't presently,
'Tis a hard word — the Inquisition.
1st. Watchm.: O monstrous, what's that?
I have not heard of such a beast before.
3d. Watchm.: You 've heard nothing then:
It is a Monster very like the Man-drake
Was shewen at Temple Barre.
2d. Watchm.: You have heard nothing either:
The Monster 's no such Monster: neighbor Mandivell,
You are a zealous brother, a Translator,
'Tis such a Monster as will swallow thee,
And all the Brethren at Amsterdam
And in New England at a morsel: verilies,
Your yeas, and nayes will not appease its stomacke,
'Twill sup them up as easily as a Tayler
Would doe six hot loaves in a morning fasting
And yet dine after" (V,1).

Ein weiteres Streiflicht auf die Inquisition findet sich in Court Begg. S. 224:

"I will shun this place
More than the Spanish Inquisition."

(vgl. auch "A Larum for London" Z. 275ff.).

Indessen ist diese konfessionelle Gegnerschaft nur eine Seite des Hasses, der, von Jahr zu Jahr sich steigernd, seit 1588 offen zum Durchbruch kam. England fühlte sich Spanien unbedingt überlegen, und seine Dramatiker zögerten nicht, dies fühlen zu lassen. Noch zur Zeit der katholischen Maria hatte sich der Bösewicht Ill-Wit in der Moralität "Wealth and Health" in Sprache und Gebärden für einen Spanier ausgegeben, um seinen Missetaten ein besseres Ansehen zu verleihen. Nunmehr muß ein derartiger "caballero" bei seinem Auftreten gewärtigen, daß man ihn mit "You Spanish vermin!" begrüßt, wie den Lazarillo in "Blurt, Master Constable" (IV,3), oder mit einem "Heaven bless us from the Spaniard!" (Const. II,1). Wenn er gar auf der älteren Stuartbühne als Hidalgo oder Infante verkleidet auftritt, so wird er sicherlich entlarvt, ausgelacht oder abgewiesen, wie Surly, der sich in Ben Jonsons "Alchemist" deswegen einen Korb bei Dame Pliant holt:

"Dame Pliant: Truely, I shall never brooke a Spaniard.
Subtle: No?
Dame Pliant: Neuer sin' eighty-eight could I abide 'hem". (IV,4).

Daß ein Volk, das sie aus ihrem Gefühl der Sicherheit heraus so der allgemeinen Verachtung preisgegeben hatten, sich überhaupt keiner Sympathien in der Welt mehr erfreuen konnte, gilt den Elisabethanern als ausgemacht. Deshalb ist es ihnen als Engländern nicht nur selbstverständlich, daß die Spanier eine Nation sind, die kein waschechter Engländer verdauen kann ("might digest", Wyatt S. 195), und

"Whom naturally our countrymen abhor" (Wyatt S. 196),

sondern sie legen ähnliche Haßgefühle auch ohne weiteres den Portugiesen unter:

"if you were
Ten thousand times a Spaniard, the nation
We Portugals most hate..." (Custom II,1).

Bei einer derartigen Aufpeitschung der öffentlichen Meinung bis zum Gipfel des Selbstbewußtseins und der Verachtung gegen den Feind, mußten auch die historischen spanischen Persönlichkeiten auf der älteren englischen Bühne sich eine Metamorphose gefallen lassen. Wenige, außer bei Shakespeare, sind eines so herzlichen Willkommens in England ohne alle politischen Seitenhiebe sicher wie Eleonore von Kastilien in Greenes "Friar Bacon and Friar Bungay", vor allem, wenn sie, wie hier, mit Heiratsgedanken kommen. Zugleich ist dies die einzige Stelle im elisabethanischen Drama, wo die Freundschaft gestreift wird, die das mittelalterliche Spanien mit dem englischen Königshaus verband:

"Castile [and Saxonie]
Are welcome as they may to the English Court". (III,2).

Am meisten fällt der Mangel an Objektivität natürlich bei denjenigen Spaniern ins Auge, die noch zu ihren Lebzeiten auf die Tudorbühne gestellt wurden.

Die schlimmste Behandlung hat *Alba* erfahren. Ein anonymes, aus George Gascoignes Pamphlet "The Spoil of Antwerp" (1576) schöpfendes Stück, das am 26. Mai 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen ist und seinem Titel nach als Weckruf für London, "A Larum for London", gedacht war, schildert den verräterischen Überfall auf die Zitadelle von Antwerpen und die erbarmungslose Plünderung der Stadt durch die spanische Soldateska in Greuelszenen, die an den ersten Teil von Marlowes "Massacre at Paris" erinnern, mit dem Tucker Brooke (a. a. O., S. 343) sogar wörtliche Übereinstimmungen nachgewiesen hat. Das Gemetzel unter den Armen und Unmündigen, das Martyrium der Reichen, die Ausraubung der Bürgerhäuser, die Schändung und Tötung der Frauen, alles dieses ist so realistisch wie möglich geschildert, um später die Bemerkung gebührend zu unterstreichen, daß Alba "worse than the Spanish inquisition" und ein rechter Teufelsbraten sei (Zeile 275ff.). Übrigens findet sich Alba auch flüchtig bei Beaumont-Fletcher (Cure I,1) und Ben Jonson erwähnt (Alch. IV,3).

Es ist verständlich und keine grobe Geschichtsfälschung, daß der böse Geist Spaniens sich den Dramatikern gleichsam in diesem Feldherrn verkörpert, dessen Name von einem der trübsten Kapitel spanischer Geschichte unzertrennlich ist. Bedenklicher ist es, wenn in Alc. III,1 *König Philipp*. mit willkürlicher Über-

tragung seines Namens auf eine um hundert Jahre zurückliegende Zeit, wegen seines Doppelspiels den Portugiesen gegenüber angegriffen wird:

"Philip, whom some call the Catholic king,
I fear me much thy faith will not be firme,
But disagree with thy profession",

oder wenn Fletcher die Moral des Königs in einer üblen Anspielung mit einer Frau ohne Nase vergleicht: "Memento mori" (Thomas IV,4). Harmloser erscheint gegen solche Bosheiten das Bild, das Lyly im Mydas von Philipp entwirft. Flößt der König doch hier eher Spott als Abscheu ein, und ist dem Dramatiker doch selbst eine Ahnung von dem tragischen Verhängnis in Philipps Leben aufgegangen:

"I percieve (and yet not too late) that Lesbos will not be touched by gold, by force it cannot: that the gods have pitched it out of the world, as not to be controld by any in the world. Though my hand be gold, yet I must not thinke to span over the wide ocean. Though my souldiers be valiant, I must not therefore thinke my quarrels just. There is no way to naile the crowne of Phrygia fast to my daughter's head, but in letting the crownes of others sit in quiet on theirs." (V,3).

Völlig neutral, ohne politische Seitenhiebe, tritt Philipp nur in Mill. auf. Mehr als den Namen hat er hier mit der historischen Persönlichkeit jedoch nicht gemein.

Faßt man vorstehende Züge zusammen, so wird man daraus eine Schlußfolgerung ziehen können, wie der Verfasser des nicht überlieferten, in Henslowes Tagebuch unterm Jahre 1602 angeführten "Philip of Spain" (Schelling, Bd. I, S. 429) den Charakter des Königs gezeichnet haben mag, der nach katholischer Auffassung der unbeugsamste Bekenner seines Glaubens, nach der Meinung der protestantischen Untertanen der Elisabeth der Antichrist und die Intrige in Person war. Zu objektiver Würdigung wird auch in diesem Stück keine Neigung gewesen sein.

Wenn man erst die Zeitgenossen durch die Parteibrille gefärbt betrachtet, so ist bis zur bewußten Fälschung weiter zurückliegender Begebenheiten, die noch in die Zeit freundschaftlicher Beziehungen zwischen England und Spanien fallen, nur ein Schritt. Eine solche besonders auffällige Geschichtsbeugung finde ich bei Edwards I. Gemahlin *Eleonore* (Eleanor), die von den Historikern übereinstimmend als eine der liebenswürdigsten und mildtätigsten königlichen Frauen "one of the most charitable of queens" (Underhill), und als ihrem Gatten so zärtlich ergeben geschildert wird, daß er sie auf einen beschwerlichen Kreuzzug ins heilige Land mitnahm und ihr nach ihrem Tode (1290) das berühmte Monument von Charing Cross setzen ließ. Was macht aber Peele aus dieser Herzensgüte in seinem bereits eingangs erwähnten und sicher unter dem frischen Eindruck der Armada-Expedition geschriebenen Stück? Der Charakter ist dem geschichtlichen so diametral entgegengesetzt, daß es mir erlaubt sei, dieses Zerrbild einer spanischen Fürstin näher zu skizzieren. Alle Züge runden sich ab zu dem Bilde einer Bestie in Menschengestalt. Ungeheure Verschwendungssucht zu Gunsten ihrer Landsleute auf Kosten des englischen Volkes, beispiellose Pracht, die ihre spanischen Schneider ein volles Jahr an ihrem Krönungskleid beschäftigt, sind ihre geringsten Fehler. Als die walisischen Barone ihrem Söhnchen

einen Friesmantel zum Zeichen ihrer loyalen Gesinnung überreichen, weist sie sie durch verletzenden Hochmut von sich. Alle halsstarrigen Engländer will sie in ein spanisches Joch spannen, an der Spitze den König, "striking him on the ear", wie es einmal in der Bühnenanweisung heißt, und alle englischen Bärte, alles lange Haupthaar soll fallen:

"The pride of Englishmen's long hair
Is more than England's Queen can bear:
Women's right breast, cut them off all;
And let the great tree perish with the small". (S. 399).

Sie zögert keinen Augenblick, Ernst zu machen mit ihren Drohungen. Als die Lordmayorin von London den Stolz der Königin dadurch herausfordert, daß sie mit Musik zur Kirche geht, befiehlt sie ihr, ihr künftig die Wäsche zu waschen. Die Unglückliche weigert sich, und nun läßt Eleanor sie an einen Stuhl binden und ihr eine Giftschlange an die Brust legen, genau wie es in der bei Dyce mit abgedruckten alten Ballade vom Fall der Königin Eleanor ausgeführt ist, die sich als "A Warning-Piece to England against Pride and Wickedness" ausgibt. Ein anderes Lied von einem König, der als Mönch verkleidet seiner sterbenden Gemahlin die Beichte abnimmt und dabei erfährt, daß sie ihn nicht nur mit seinem eigenen Bruder hintergangen habe, sondern daß auch ein hergelaufener Mönch der Vater ihres Kindes sei, hat Creizenach (Bd. IV, S. 584) als Quelle der übrigen Schandtaten Eleanors nachgewiesen, nur daß Peele bezeichnenderweise auf die kastilische Fürstentochter überträgt, was das Lied von ihrer übelberüchtigten Namensschwester, der Erbin von Poitou und Gemahlin Heinrichs II. zu erzählen weiß. Jedenfalls ist es die leibhaftige Sünde, die Peele in ihr darstellt. Daß der Dichter sich seiner tendenziösen Entstellung aber auch bewußt war, scheint mir aus dem Schluß des Dramas hervorzugehen, wo der König, ganz im Sinne und mit der inneren Berechtigung des historischen Edward, in bitterstes Wehklagen über ihren Tod ausbricht und sie aufrichtig beweint als

"the chariest and the choisest queen,
That ever did delight his royal eye."

Mußte da dem Dramatiker, wenn er seiner Gestalt auch nur einige Liebe oder Objektivität entgegengebracht hätte, nicht der innere Widerspruch klar werden?

Angesichts solcher Auswüchse des Chauvinismus in der zeitgenössischen Literatur wird man sich doppelt über die lichten Farben freuen, mit denen Shakespeare seine beiden spanischen geschichtlichen Persönlichkeiten ausgestattet hat: Blanca von Kastilien im "King John" und Katharina von Aragonien in "Henry VIII". *Blanca* ist nur Episode. Und doch, wie dichterisch schön ist ihr Liebreiz, ihre Bescheidenheit, ihr frauenhaftes Schwanken zwischen den Parteien in wenigen Strichen gezeichnet:

"If lusty love should go in quest of beauty,
Where should he find it fairer than in Blanch?
If zealous love should go in search of virtue,
Where should he find it purer than in Blanch?
If love ambitious sought a match of birth,
Whose veins bound richer blood than Lady Blanch?" (II,1).

Man kann hier allerdings einwenden, daß in Blanca die Frau den Dichter mehr interessiert hat, als die Spanierin, und er sich ihrer Herkunft anscheinend gar nicht bewußt ist. Dieser Einwand trifft bei *Katharina von Aragonien* nicht zu. Sie fühlt sich deutlich als die Fremde, in England nicht Heimische (II,4), die am liebsten nie das britische Land betreten hätte (III,1), betont ihre Abstammung von Ferdinand dem Katholischen (II,4), weiß, daß ihre wahren Freunde in Spanien sitzen (II,4 und III,1) und verleugnet auch in ihrem Herrscherstolz und der würdevollen Gemessenheit ihres Betragens dem ehrfurchtslosen Wolsey sowie später, nach ihrer Verstoßung, dem Boten gegenüber, der ihr den Botschafter Campeius anmeldet, durchaus nicht die Traditionen ihrer Heimat. Empfand Shakespeare Katharina also sicher als Spanierin, so muß hier besonders hervorgehoben werden, wie vielfältig er sich bemüht, sie so unparteiisch als möglich hinzustellen. Ihre makellose Gattenliebe erregt die Bewunderung des Herzogs Norfolk (II,2), König Heinrich stimmt ein aufrichtiges Loblied darauf an (II,4), sie selbst darf sie vor dem Staatsrat (II,4) und später Wolsey gegenüber (III,1) zweimal gewichtig in die Wagschale werfen, ihre Ankläger, vor allem Campeius, gestehen ihr Hochsinn zu (III,1), und sogar ihre Rivalin Anna Boleyn findet Worte für ihre Güte und Schlichtheit (II,3). Obgleich hierin schon eine bemerkenswerte Objektivität des Dichters einer seiner Gestalten gegenüber vorliegt, verfehlt er nicht, auch diese Gestalt selbst mit der Gabe der Objektivität auszustatten. Erlangt Katharina doch durch rührende Fürbitte für das ihr wesensfremde Volk Befreiung von Wolseys drückenden Steuerlasten (I,2), dringt sie doch für Herzog Buckingham auf gerechtes, d. h. billig urteilendes Gericht (II,4), und läßt sie auf die Nachricht von Wolseys Sturz und Tod hin, wenn auch selbst einer Anerkennung unfähig, ihren Hausmarschall die Ehrenrettung des Verstorbenen vornehmen. Ja, bei ihr selbst bricht schließlich das versöhnliche Mitleid durch:

> "Whom I most hated living, thou hast made me,
> With thy religious truth and modesty
> Now in his ashes honour: peace be with him". (IV,2).

Das ist das letzte Wort, das sie für ihren Todfeind übrig hat.

Die Reihe der historischen Spanier auf der Tudorbühne ist hiermit abgeschlossen und die Ansicht der Dramatiker über das politische Spanien beleuchtet, soweit sie noch unter die Regierungszeit der Königin Elisabeth fallen. Nach Elisabeths Tode setzte eine Hochflut von Stücken ein, die Frankreich zum Schauplatz und Franzosen zu handelnden Personen hatten (Schelling, Bd. I, S. 429). Erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts richtete das Theater sein Interesse wieder auf Spanien, als Jakob I. eine Politik der Annäherung einschlug und eine Art offizieller Versöhnung zustande brachte, die den Konig in der Meinung des Volkes ebenso herabsetzte, wie die gegenteilige Politik Elisabeth zum Volksliebling erhoben hatte. Vennars Dumb-show "England's Joy" wurde damals verboten. Wieder einmal wollte man es mit einer Heirat versuchen, und zwar zwischen Jakobs Sohn Karl und der Schwester des regierenden Konigs, Philipps IV. von Spanien. Aber der Plan scheiterte, zur höchsten Befriedigung des Volkes. Dafür haben wir einen drastischen dramatischen Beweis in einem

im selben Jahr 1624 aufgeführten eigenartigen Stück von Middleton, das unter der Allegorie einer Schachpartie ("A Game at Chess") das politische Ränkespiel des "schwarzen Feldes" bloßlegt. "Error" schlägt die Partie, nach den Worten des Vorspiels, dem Ignatius von Loyola — Middleton betont Lóyola, mit englischer Akzentzurückziehung — in Person vor. Doch sind alle Anstrengungen, die weiße Partei mattzusetzen, vergebens. Der weiße König erringt einen vollkommenen Sieg, kraft dessen er am Schluß des Spiels den Gegner mitsamt seinen Helfershelfern, dem "duke" Olivares (derzeit spanischer Premierminister; Wortspiel zwischen "Herzog" und "Turm im Schach") und dem feisten "bishop" ("Bischof" und "Läufer"; gemeint ist der Erzbischof von Toledo) in den Beutel für Schachfiguren zurücksteckt:

> "So let the bag close now, the fittest womb
> For treachery, pride, and falsehood; whilst we, winner-like,
> Destroying, through heaven's power, what would destroy,
> Welcome our White King with loud peals of joy". (V,3).

Am übelsten von allen Mitspielern ist der schwarze Springer weggekommen, *Gondomar*, 1613—21 Gesandter am Londoner Hof, mit seinem vollen Namen Diego Sarmiento de Acuña, Marqués de Gondomar. Wir begegnen ihm noch öfter in der zeitgenössischen Dramatik. So erwähnen ihn If A und Staple III,2 (mit anglisierender Vokalisation) als Gundomar; auch scheint er der Held des im Aug. 1624 gespielten aber verloren gegangenen "Spanish Viceroy" gewesen zu sein, den man Massinger zugeschrieben hat. In Middletons Schachspieldrama ist seine Heuchelei und körperliche Schwächlichkeit in so schonungsloser Weise gebrandmarkt, daß der spanische Hof ein Verbot des Stückes erwirkte, welches gleichzeitig die Schauspieler vor das Privy Council zitierte und Middleton veranlaßte, sich eine Zeitlang zurückzuziehen. Damit endete der kurze Sensationserfolg dieses Dramas, das von Schelling (Bd. I, S. 445) treffend gekennzeichnet wird als "the only attempt of the English drama to emulate the political satire of the comedies of Aristophanes". Daß diese Satire sich gerade gegen spanische Persönlichkeiten richtete, wirft ein bezeichnendes Licht auf die damaligen Beziehungen des englischen Volkes zur iberischen Halbinsel.

Werfen wir noch einmal einen kurzen Blick auf das bisher Festgestellte, so ergibt sich, daß alle politischen Persönlichkeiten spanischer Herkunft und alle Spanien berührenden Fragen des politischen Lebens von vornherein einer parteiischen Betrachtungsweise sicher sind (außer bei Shakespeare, der sich ja auch aller Anspielungen auf bestimmte Ereignisse der spanischen Politik enthalten hatte und souverän über seinen Gestalten steht, wie kein anderer der elisabethanischen Dramatiker). Ein böswilliges Vorurteil ist anstelle der Objektivität getreten, die man doch den Italienern oder selbst den Franzosen, dem Erbfeind von gestern, häufig zubilligt; und kaum ein Ansatz wird gemacht, einen lebendigen, wahrheitsgetreuen Ausschnitt aus der spanischen Geschichte wiederzugeben oder dem Charakter ihrer hervorragenden Persönlichkeiten gerecht zu werden. Schon die Auswahl dieser Persönlichkeiten und Ereignisse, die fast ausnahmslos solche sind, deren Wirken in England spürbar war, fällt auf: wo der Ehrgeiz des Autors über

die Darstellung freierfundener Pseudogeschichte im Stil der Kydschen "Spanish Tragedy" hinausgeht, wird die politische Einkleidung zum Tummelplatz aller möglichen bitteren Reminiszenzen, Unterstellungen, schiefen Urteile und offenen oder versteckten Angriffe.

Nicht Mangel an Lokalfarbe und Geschichtskenntnis ist hieran schuld, sondern nationale Erbitterung. Kein Zugutehalten, keine Anerkennung; nur Argwohn, Absage, Übelwollen. Kein positiver Zug, sondern lauter Negationen: Haß und Gespött. Darum wird es gut sein, auch bei den folgenden Ausführungen im Auge zu behalten, daß in den Annalen der spanisch-englischen Beziehungen das Jahr 1588 vorkommt.

Das literarische Spanien im elisabethanischen Drama.

Obgleich es eine fast lückenlose Reihe ist, in der uns die Persönlichkeiten und Ereignisse der spanisch-englischen Geschichte im Drama vorgeführt werden, hat der politische Einfluß keinen Anteil an der bunten Mannigfaltigkeit der Formen, die ein so anziehendes Merkmal der Ausländertypen auf der elisabethanischen Bühne ist. Wo immer wir diesen spanischen Potentaten und Würdenträgern begegnen (Shakespeares Frauen wiederum ausgeschlossen), immer dasselbe einförmige Lied: Blut, Habgier, Fanatismus, selten ein Körnchen Witz oder überlegene Ironie, und politischer Groll, der alle anderen Gesichtspunkte in den Schatten stellt.

Die Sachlage ändert sich sofort bei der Frage, welchen Einfluß die Literatur auf das Bild übte, das sich die Elisabethaner von Spanien und den Spaniern zurechtgelegt hatten.

Zwar war die Berührung auf diesem Gebiet weniger innig, als auf politischem. Was die Engländer an spanischer Literatur kennen lernten, waren nur die letzten breiten Ausstrahlungen des fremden Sprachgeistes, die durch den Übergang in die Übersetzersprache bereits manche Brechungen erfahren hatten, nicht das Ergebnis persönlicher Bekanntschaft mit der Erde, auf der sie bodenständig waren. Hatte seit den Tagen Chaucers eine erlesene Schar von Gelehrten und Künstlern Italien aufgesucht, um die Renaissance der antiken Kultur an Ort und Stelle zu studieren, war für Männer wie Robert Cecil, den Earl of Rutland, Wyatt, Sydney und noch John Milton die italienische Reise eine Selbstverständlichkeit gewesen, hatte man, wie Laertes im Hamletdrama, auch Frankreich aus eigener Anschauung kennen zu lernen gesucht, so läßt sich andrerseits kein hervorragender Engländer namhaft machen, der eine nennenswerte Zeit in Spanien verbracht hätte. Nur ab und zu kommt ein Diplomat oder Kaufmann dorthin; und abgesehen davon, daß auch deren Aufenthalt vorübergehend ist, sind dies in jenen Zeiten nicht Leute, die sich liebevoll in die Romantik spanischen Schrifttums vertiefen oder auch nur die Landessprache gründlich erlernen wollen. Umso höher ist es ihnen anzurechnen, daß sie eine beträchtliche Anzahl spanischer Bücher nach England mitbrachten und deren Übertragung in ihre Muttersprache veranlaßten. Die Hauptmasse dieser spanischen Literatur aus zweiter Hand, von der Underhill im Anhang zu seinem Buch: "Spanish Literature in the England of the Tudors", New York 1899, S. 375—407 einen ausführlichen Katalog von etwa 160 Bücher-

titeln gibt, ist lehrhafter Art oder aus den Bedürfnissen des praktischen Lebens und der Tagesfragen heraus entstanden, aus Gesichtspunkten, die den Krieg, die Entdeckungen, den katholischen Glauben, Schiffahrt, Handel und Gewerbe betreffen. Läßt sich auch hier und da der literarische Einfluß einer dieser Schriften auf ein Drama nachweisen, wie z. B. bei der Quellenfrage zu Peeles "Battle of Alcazar" (S. 14 d. Arb.), so müssen sie doch in ihrer Gesamtheit an dieser Stelle außer Betracht bleiben. Erst beim Nachweis der kulturellen Beziehungen wird auch auf sie zurückzukommen sein. Hier haben wir es vielmehr mit dem an Umfang geringeren Teil, der rein künstlerischen, erhöhten Geschmacksansprüchen genügenden Literatur zu tun. Sie ist für sich allein wichtig genug, um einige der bezeichnendsten Züge im goldenen Zeitalter des elisabethanischen Dramas aufzuklären und kann in ihrer Bedeutung für dieses Drama nicht leicht überschätzt werden. Gerade, weil sie in so wenig aufdringlicher Weise, dazu in ein englisches Gewand gekleidet, ins Land kam, war es für die Schriftsteller leichter, ein richtiges Augenmaß für diese Seite des spanischen Einflusses zu gewinnen, als bei den politischen Einwirkungen, deren einseitige Folgen sie am eigenen Leibe verspürt hatten.

Sieben Zweige der spanischen Literatur habe ich in den Stücken dieser Periode vertreten gefunden: 1. den philosophischen Traktat, 2. den höfischen Erziehungsroman, 3. die Ritterbücher, 4. die Novelle, 5. den Schäferroman, 6. den Schelmenroman und 7. das Drama — also die wichtigsten Gattungen des damaligen spanischen Schrifttums. Die Dramatiker äußern ihre Vertrautheit damit auf dreierlei Weise: erstlich, indem sie den Titel eines dieser Werke, eine Stelle oder eine Gestalt daraus einführen, teils weil diese sozusagen sprichwörtlich geworden war, teils um sich ein möglichst gelehrtes, auf allen Gebieten beschlagenes Ansehen zu geben. Dann, indem sie eine Episode, irgend einen charakteristischen Einzelzug oder eine Persönlichkeit daraus entlehnen, ummodeln, weiter ausführen und von anderm Standpunkt aus beleuchten. Schließlich, indem sie das ganze Werk als Quelle zu einer neuen, je nach dem Geschick des Verfassers mehr oder weniger selbständigen Arbeit ausbeuten. Da auf letzterem Gebiet der Quellenfragen bereits zahlreiche eingehende Untersuchungen vorliegen, wird es zumeist außerhalb des Rahmens dieser Arbeit bleiben.

Daß der p h i l o s o p h i s c h e, oder genauer bezeichnet, der m y s t i s c h e T r a k t a t, den Elisabethanern bekannt war, kann ich nur mit einer einzigen Stelle belegen. Glapthorne läßt in "Wit in a Constable" (I, 1) einen jungen modischen Stutzer beim Buchhändler "Swarez Metaphysickes", "Tolets de anima" und "Granadas commentaries on Primum secundae Tomae Aquinatis..." bestellen. Genau ist diese Angabe nur für das mittlere der drei Werke, da sich in der Tat unter den zahlreichen Schriften des weitbekannten spanischen Kardinals Francisco de Toledo (1532—96) eine Abhandlung "De anima, libri III", aufgelegt Coloniae 1579 und Lugd. 1602, 1608 befindet (vgl. Nicolás Antonio, Bibliotheca Nova, Bd. I, S. 484—86). Bei "Swarez Metaphysickes" dürfte es sich um dasjenige Werk des Francisco Suarez (1548—1617), des "letzten Scholastikers" und bedeutendsten Schülers Thomas von Aquinos handeln, das im Verzeichnis seiner Schriften (vgl. Nic. Antonio, a. a. O., Bd. I, S. 480—82) unter dem Titel "Dispu

tationes metaphysicae" (1597) aufgeführt ist. Dortselbst findet sich auch ein Traktat, "Commentarii et disputationes in Summam[1]) divi Thomae" genannt, und diesen halte ich für identisch mit den von Glapthorne in obigem Zitat erwähnten "Commentaries on Primum secundae Tomae Aquinatis. . .", die unser englischer Autor dem Granada zuschreibt. Ein Thomaskommentar des dominikanischen Mystikers Luis de Granada (1504—88) ist nämlich nicht überliefert; Glapthornes Verwechslung ist um so verzeihlicher, als gerade damals Granadas geistliche und himmlische Exerzitien in vielen Übersetzungen in England im Umlaufe waren. Vielleicht hatte Glapthorne auch statt des eben genannten Traktats von Francisco Suarez den Thomaskommentar "In summa theologica Sancti Thomae Aquinatis enarratio" des oben erwähnten Francisco de Toledo im Auge. Die frz. Form ("Tolet"), in der der Name des spanischen Kardinals auftritt, gibt möglicherweise den Umweg an, auf dem seine Schriften nach England gedrungen und den Literaten bekannt geworden sind.

Ein weit wichtigerer Einfluß geht von der zweiten Gruppe aus, den moralisch-pädagogischen Schriften über das Hofleben. Maßgebend nicht durch den Inhalt, sondern durch ihre ursprünglich von Italien importierte Form, geben sie von Spanien aus Anstoß zu jener alle Register der Grammatik und Syntax ziehenden, mit Wortwiederholungen, Parallelismen, Antithesen und rhetorischen Fragen arbeitenden Prosa, die, in einer späteren Zeit durch die Wahl seltener, weithergeholter Worte und blumenreicher Vergleiche aus der klassischen Mythologie oder der Naturgeschichte des Plinius erweitert, sich wie eine Modekrankheit über ganz Europa verbreitete, in Spanien Gongorismus oder Culteranismus (Cultorismus, Cultismus), in Italien Marinismus, in England Euphuismus genannt, in Frankreich von den Preziösen gepflegt, in Deutschland durch den Kreis um Lohenstein und Hofmannswaldau verbreitet wurde.

Die Hauptgrundlage des ursprünglichen "alto estilo" war Bischof Antonio de Guevaras "*Libro áureo de Marco Aurelio*" (1528), 1529 als "*Relox de Príncipes*" erweitert, das in zwei bemerkenswerten Übersetzungen in England Eingang fand. Die erste stammte von einem jener Diplomaten, die an den Madrider Hof entsendet worden waren, John Bourchier Lord Berners, der sie nach einer frz. Bearbeitung des René Bertaut: "Livre doré de Marc Aurèle" (1531, nach der span. Ausgabe von 1528) verfaßte und im Jahre 1535 als "The Golden Boke of M. Aurelius, Emperour and Eloquent Oratour" erscheinen ließ. Die zweite Übertragung, die Thomas North 1557 auf Grund der Bertautschen Übertragung der span. Bearbeitung von 1529 unter dem Titel "The Diall of Princes" veröffentlichte, modifizierte den Stil des Originals durch Anwendung der Alliteration und war die Veranlassung zu Lylys berühmtem, oft bewunderten und öfter gescholtenen "Euphues, or The Anatomy of Wit" (1579), das der ganzen nunmehr gegen Guevara bedeutend modifizierten Schreibweise in England den Namen gab.

Ein anderes Werk von Guevara, die "*Epístolas Familiares*" (Valladolid 1539 bis 1549), das — nach einer fragmentarischen Bearbeitung durch einen gewissen Henry B. unter Zuhilfenahme der frz. Ausgabe von Guttery, Lyon 1556 — durch

[1]) Die kommentierte Schrift des Thomas von Aquino hieß "Summa theologiae".

eine Übersetzung von Edward Hellows (1574), die Geoffrey Fenton 1575 vollendete, gleichfalls in England bekannt geworden war, hatte weniger Anklang beim elisabethanischen Lesepublikum gefunden. Wie die meisten Kapitel des "Goldenen Buches" waren diese Briefe "a set of moral apologues or short stories of pretended classical origin, infinitly tedious now" (Hume): immerhin hatten sie bei ihrem Erscheinen in Spanien solches Aufsehen erregt, daß man sie allgemein als "Guevaras goldene Episteln" bezeichnete.

In direkten Erwähnungen sind mir beide Werke Guevaras höchst selten begegnet: der "Marco Aurelio" in May-Day (III,1):

> "Lorenzo, my uncle, an old Senator, one that has read Marcus Aurelius,
> Gesta Romanorum, The Mirror of Magistrates...",

also unter einer Liste altfränkischer Bücher; die „goldenen Episteln" in Gentlem.-Usher IV,2 desselben Verfassers, wo er sich über den Stil eines Briefes lustig macht:

> "If there be not more choice words in that letter, than in any three of
> Guevaras golden epistles, I am a very asse."

Als Quellen einer dramatischen Handlung kommen diese didaktischen und handlungsarmen Schriften nicht in Frage.

Um so gewaltiger war der Einfluß des gespreizten Hofstils der Werke Guevaras. Fassen wir die Stellen ins Auge, wo er bei Shakespeare anklingt, so ist er am reinsten, in seiner ursprünglichen Verbindung mit wortreichen moralischen Maximen, in den weisen Lehren enthalten, die Polonius seinem Sohn Laertes auf den Weg nach Frankreich mitgibt. Der lehrhaften Tendenz, damit aber auch aller Erinnerung an seine spanische Herkunft entkleidet, aus der bloßen Freude des Verfassers an hochtönendem Phrasenpomp, witzigen Wortspielen, geistreichen Sophistereien und preziösen Schrullen hervorsprudelnd, meistert ihn Falstaff in seinen Parodien auf die Sprache bei Hof (H 4 A) und Hamlet in seinem Gespräch mit Osric (Hml. V,2), während er nach anderen Richtungen hin ausgebaut ist in der geckenhaften Pedanterie des Schulmeisters Holofernes und Pfarrers Nathaniel (LLL IV,2; V,1) und in den Prahlereien des Bramarbas Parolles (All's). Mit besonders durchschlagender Wirkung hat Shakespeare jedoch die ursprüngliche Verbindung von Spanien mit dem Stelzenstil in einer Gestalt vollzogen, von der ein reicher Stammbaum entsprechend gearteter Figuren auf der elisabethanischen Bühne seinen Ausgang nimmt: in *Don Adriano de Armado*, dem "fantastical Spaniard" aus Love's Labours' Lost. Da sein Charakter sich bei näherer Betrachtung als eine Mischung aus "miles gloriosus" (aber im Gewand eines spanischen "pícaro") und oratorischem Seiltänzer schlimmster Form erweist, kann an dieser Stelle nur auf jene zweite Seite seiner Natur eingegangen werden, während seine kriegerischen und schelmenhaften Eigenschaften späterer Betrachtung überlassen bleiben.

Gezierte Sprache — nicht gleichbedeutend mit Euphuismus, für den seit Landmann ("Der Euphuismus", 1881) die drei Merkmale der Antithese, der mythologischen Figuren und der Alliteration als Charakteristika erkannt worden sind — ist in der Tat eins der Hauptmerkmale seiner Rolle. Darum ergießt Shakespeare über ihn die ganze Schale seines Spottes.

Zwar sollten wir in ihm, nach den Worten, mit denen ihn der König von Navarra

einführt, einen vollendeten spanischen Edelmann und Schüler des unverfälschten Guevara erwarten:

"Our court, you know, is haunted
With a refined traveller of Spain;
A man in all the world's new fashion planted,
That hath a mint of phrases in his brain.
One whom the music of his own vain tongue
Doth ravish like enchanted harmony;
A man of complements, whom right and wrong
Have chose as umpire of their mutiny:
This child of fancy, that Armado hight,
For interim to our studies shall relate
In high-born words the worth of many a knight
From tawny Spain, lost in the world's debate." (I,1).

Als er aber wirklich auf derBühne erscheint, erweist er sich als etwas ganz anderes: als Geck, den niemand mehr ernst nehmen kann, als einseitiger Manierist, guevaristischer als Guevara selbst. Daß er in seinen schriftlichen Ergüssen, seiner Anzeige von Costards Stelldichein (I,1), seinem Liebesbrief an die Bäuerin Jacquenetta (IV,1), gar nicht anders kann, als auf Stelzen gehen, ist begreiflich. Aber darüber hinaus handhabt er die Gabe, im Stelzenstil zu reden, mit ebenderselben Meisterschaft. Der Ausdruck "drei" genügt ihm nicht; es muß "eins mehr denn zwei", "one more than two" heißen (I,2). "Sweet royality, bestow on me the sense of hearing", so fordert er die Prinzessin auf, ihm zuzuhören (V,2), und einen Nachmittagsbesuch, den König Ferdinand abstatten will, teilt er dem Holofernes mit den Worten mit:

"Sir, it is the King's most sweet pleasure and affection, to congratulate the princess at her pavilion in the posteriors of the day, which the rude multitude call the afternoon". (V,1).

Sogar der Schulmeister, der sich in dieser Hinsicht gewiß nichts vorzuwerfen braucht, drückt seinen Abscheu gegen einen derartigen Stil aus, indem er seinem Freund Nathaniel gegenüber das Wort prägt, das man über Armados gesamte Sprache setzen könnte:

"He draweth out the thread of verbosity finer than the staple of his argument". (V,1).

Don Adrianos Redeweise bewegt sich in der Sphäre der höchsten Gesellschaftsschichten. Seine schwächere Folie auf der elisabethanischen Bühne, der *Lazarillo de Tormes* in Middletons elf Jahre nach LLL aufgeführtem "Blurt, Master Constable", ist ein Sprößling des niedersten Volkes. Daher holt dieser seine Metaphern von der Straße und den Schattenseiten des Lebens, während der Edelmann am Hof zu Navarra das Feingefühl seines Standes zeigt. Im Kern läuft beides auf dasselbe hinaus: mit genau so künstlichem Pathos wie Armado redet Lazarillo den Meister Konstabel an, wenn er seinen Worten eine gewisse Pose verleihen will:

"Most great Blurt, I do unpent-house the roof of my carcass, and couch the knee of thy office, in Spanish compliment: I desire to sojourn in your chitty". (I,2).

Mit dieser Phrase verrät der Autor zweimal sein Vorbild. Denn sie erinnert stark an den Ausdruck: "With your hat penthouse-like o'er the shop of your eyes" (LLL III,1), den zwar nicht Adriano, wohl aber sein Page Moth gebraucht, und zweitens entstammt die Sprechweise "chitty" statt city, wie weiterhin "capachity" statt capacity, "chittizens" statt citizens, "chitty-matron" statt city-matron und "chick" statt sick (III,3), einer Anleihe bei Armado, der, einer Stutzerlaune der elisabethanischen Zeit folgend, sirrah durch "chirrah" ersetzt. (LLL V, 1, 36).

Beide Gestalten erweisen sich also klar als eine Karikatur bestehender Modetorheiten. Zu einer von ihnen, Armado, hat Hume (S. 28—33) das zeitgenössische Vorbild zu entdecken geglaubt. Er vergleicht Don Adrianos Wortgeklingel mit dem der Briefe des bekannten Antonio Pérez, des ehemaligen Staatssekretärs Philipps II., der dann in Ungnade fiel und 1592 am französischen, ein Jahr darauf auch am Londoner Hof eine Zuflucht fand. Er war "incredibily extravagant and inflated in his speech, making even Euphues simple in comparision with his affected pedantry" (Hume), und es finden sich Stellen in seinen an hochgestellte Londoner Damen gerichteten Briefen, die von ferne an Don Adrianos Ausdrucksweise erinnern, wie etwa das Schreiben, das Pérez an den Herzog von Mayence bei Übersendung einer Art neuer Zahnstocher richtete (abgedruckt von Ticknor, Bd. II, S. 267). Immerhin, will man in Antonio Pérez das lebende Modell zu Don Adriano erkennen, so muß man, da der Briefwechsel nicht ins Englische übersetzt worden ist, voraussetzen, daß Shakespeare Spanisch konnte, eine Annahme, für die seine Dramen uns den Beweis schuldig bleiben; oder man muß an einen hilfsbereiten Freund denken, der dem Dichter den Inhalt der Briefe vermittelt hätte. Abgesehen davon, muß Hume aber auch wegen Schwierigkeiten in der Datierung des Stückes zu der Hilfshypothese greifen, daß in der verlorengegangenen Urfassung, um 1590, ein Engländer die Rolle übernommen habe, die erst 1597 gelegentlich einer Hoffestlichkeit durch Armado ersetzt worden sei, den spanischen Günstling des Königs von Navarra im Drama, wie Pérez in Wirklichkeit ein Günstling des Königs von Frankreich gewesen war.[1])

Wie bereits erwähnt, schließt sich an die beiden Vorbilder eine Reihe von direkten und indirekten Nachahmungen, von denen viele auch das schelmenhafte Element mitübernommen haben. Allen gemeinsam ist aber die erbliche Belastung mit Guevaras Stelzenstil. Es sind dies:

Der Spanier *Bragadino* in Chapmans Alex., den der Anblick einer schönen Dame zu folgendem Gallimathias begeistert:

> "Surely the sudden glance of this lady nymph hath suppled my Spanish disposition with love, that never before dreamt of a woman's concavity, [that is:] her hollow disposition which you see sweet Nature will supply, or otherwise stop up in her, with solid or firm, faith." (Sz. 2).

Ferner *Guzmán* in Fords Lad. Tr., wenn er seine Angebetete anfleht:

> "Lady, vouchsafe, Love's goddess-like, to yield
> Your fairer hand unto these lips, the portals
> Of valiant breath that hath o'erturn'd an army". (IV,2).

[1]) vgl. über diese Hypothese auch "Love's Labour's Lost, ed. Hart, Introd. S. XXIX.

Und schließlich *Roderico d'Avolos* in Sacrif. desselben Verfassers, der einen Höfling mit den Worten anspricht:

> "Let me beseech your lordship to excuse me in the nobleness of your wisdom, if I exceed good manners: I am one, my lord, who, in the admiration of your perfect virtues, do so truly reverence and honour your deserts, that there's not a creature bears life, shall more faithfully study to do you service in all offices of duty, and vows of due respect." (I,1).

Die eben behandelte Gruppe der moralisch-pädagogischen Hofschriften hatte als wichtigen spanischen Beitrag zum elisabethanischen Drama den gespreizten Hofstil Guevaras ergeben, der besonders dort zu ergötzlicher Geltung kam, wo er wiederum Spaniern in den Mund gelegt wurde. Hier lag die Wirkung in der Verschrobenheit der Form; bei der nächsten zu behandelnden Gruppe liegt das Geheimnis des Erfolgs in der Verstiegenheit des Inhalts. Es sind die von Spanien aus, obgleich Portugal ihre Urheimat ist, über ganz Europa verbreiteten "Libros de Caballerías" oder Ritterbücher, die im Gegensatz zu ihrem aristokratischen Gegenstück, den Schäferromanen, in unglaublich kurzer Zeit gemeinsamer Besitz von arm und reich wurden und gegen Ende des 16. Jahrhunderts in England so volkstümlich waren, daß sie die Erinnerung an die heimische Heldensage zu überwuchern drohten. Das läßt sich sehr deutlich an den Dramen verfolgen. Man schlage die Werke von Ben Jonson oder Fletcher an einer beliebigen Stelle auf, und man wird erstaunt sein über den gänzlichen Mangel von Hinweisen auf die Taten eines Sir Lancelot, Merlin oder König Artus. Um so häufiger aber wird man auf die Palmerins und Sonnenritter stoßen, die, von rein iberischer Herkunft, ursprünglich keine andere Beziehung zu England hatten, als daß in einem der Palmerinromane einer völlig phantastischen Gegend der Name Londons beigelegt ist und der Held nach diesem Lande seinen Beinamen trägt. Daß, wie Underhill behauptet, eine dunkle Erinnerung an englisches Heldentum, vom Schwarzen Prinzen auf seiner Fahrt nach Spanien entfaltet, Züge zu diesen Romanen hergeliehen haben könnte, scheint mir zu weit hergeholt, um wahrscheinlich zu sein.

Der "Amadis de Gaula" und sein buntes Gefolge verwandter Bücher, die zwischen 1519 und 1562 erschienen, überschwemmte England mit einer Flut von Übersetzungen. Die älteste, die Thomas Paynel 1568 nach dem frz. "Thresor de tous les livres d'Amadis de Gaule" (Antwerpen 1560) abfaßte, fand wenig Beachtung (Underhill, S. 116f.). Aber seit 1589, als Anthony Munday mit einem Stab von Mitarbeitern, vor allem Wolfe, sich dieses Literaturzweigs annahm, begann er seinen Siegeszug durch das Königreich. "Palmerin d'Oliva" (1581 lizenziert), "Palmerin" und "Palladino of England" (1588), "Amadis of Gaul" (1589), "Primaleon of Greece" (1589) und "Palmendos" (1589) erschienen in rascher Folge, alle, wie bei Paynel, nach frz. Bearbeitungen. Beendet wurde der Zyklus dann durch "Don Belianis", den ein gewisser L. A. im Jahre 1598 übertrug.

Neunzehn Jahre vorher hatte Margaret Tyler unter dem Titel "Mirror of Knighthood" ein anderes Ritterbuch, den "Espejo de Príncipes y Caballeros" von Diego Ortuñes de Calahorra oder Pedro de la Sierra eingeführt, der sich in

dieser, erst 1602 gedruckten Übersetzung trotz aller späteren Neubearbeitungen behauptete. Bekanntlich fand dann die Begeisterung für die Ritterbücher ein klägliches Ende: es sei daher an dieser Stelle auch ihrer unsterblichen Travestierung, des "Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha" (1605) gedacht, der 1612 in einer englischen Ausgabe von Shelton erschien (vgl. G. Becker, Die Aufnahme des Don Quijote in der englischen Literatur (Palästra XIII), Berlin 1906, dem die folgenden Angaben teilweise entnommen sind). Daß er aber schon vorher wenigstens vom Hörensagen bekannt war, geht aus den Erwähnungen des Ritters bei Ben Jonson hervor. In dem 1610 gespielten Alch. heißt es:

> "You are a Pimpe, and a Trig,
> And an Amadis de Gaule, or a Don Quixote" (IV,7),

(wobei die Gleichsetzung beider Ritter mit einem Kuppler auffällt), während er ein Jahr vorher in "Epicoene" schon als Buchtitel erscheint:

> "Yes, but you must leave to live i' your chamber then a month together upon Amadis de Gaule or Don Quixote, as you are wont". (IV,4).

Noch ein Jahr früher tritt sogar der berühmte Windmühlenkampf bereits im englischen Drama auf. Ich begegne ihm in Gall. (1608): "s foot, I could fight with a windmill now" (IV,8), und Miseries (III,2): "Now I am armed to fight with a windmill and to take the wall of an emperor: much drink, no money". Spätere Anspielungen auf das Windmühlenabenteuer enthalten: White III,1; Virgin II,2; Edmonton IV,2; Wedding IV,3; Ball II,3; Heir I,1.

Im allgemeinen äußert sich die Bekanntschaft der Elisabethaner mit den Ritterromanen darin, daß sie deren Titel oder den Namen ihrer Helden anführen.[1]) Nur in einem einzigen Fall, in Beaumont-Fletchers Knight, wird, wie die Bühnenanweisung ausdrücklich angibt, ein Absatz aus dem Palmerin von England verlesen. Da er glücklich genug gewählt ist, um eine gute Vorstellung von dem Stil dieser Romane und den Abenteuern ihrer fahrenden Ritter zu vermitteln, sei er hier ganz aufgenommen:

> "Then Palmerin and Trineus snatching their Lances from their Dwarfs, and clasping their Helmets, gallopt amain after the Giant, and Palmerin having gotten a sight of him, came posting amain, saying, Stay traiterous thief, for thou maiest not so carry away her, that is worth the greatest Lord in the World, and with these words gave him a blow on the Shoulder, that he struck him besides the Elephant; and Trineus coming to the Knight that had Agricola behind him, set him soon besides his horse, with his neck broken in the fall, so that the Princess getting out of the throng, between joy and grief said: All happy Knight, the Mirror of all such as follow Arms, now may I be well assured of the love thou bearest me". (I,1).

[1]) Den Nachweis darüber, inwiefern die Ritterromane, vor allem der "Espejo de Príncipes y Caballeros" und Feliciano de Silvas "Florisel de Niquea" den Elisabethanern stoffliche Motive boten, führt Joseph de Perott in einer großen Reihe von Aufsätzen, die den erstaunlichen Einfluß dieser Romane auch auf Shakespeare beweisen. Vgl. dazu Perotts Ausführungen in den Publications of the Clark University Library I, 209ff. und Shakesp. Jahrb. XLIII, 218 (Namenentlehnungen aus dem Ritterspiegel); XLII, 307, XLIV, 301, XLVII, 128ff. (Tempest); XLIV, 151, XLV, 290 (L.L.L.); XLV, 228 (Cymbeline); L, 147, LI, 224 (Tw.).

Leider ist es mir nicht gelungen, diese interessante Stelle im Original des "Palmerín de Inglaterra" (neu hsg. in "Libros de Caballerías", 2. Teil, von Bonilla y San Martín, Madrid 1908) nachzuweisen. Statt dessen fand ich nur einen Hinweis auf dieses Abenteuer in Palmerin, Buch I, Kap. 2.

In der sonderbaren Liste volltönender Ritternamen begegnet am häufigsten natürlich der des *Amadis*, meist als Blüte der Ritterschaft und untadeliges Sinnbild der Tapferkeit (Knight II,1; Wildg. I,1 u. IV,3; Alch. IV,7; Barth. I,6; New Inn I,6; Guardian I,2; Heir I,1; Venice I,2), obgleich auch eine respektlosere Bemerkung unterläuft, wie Elder Br. V,2, wo Miramont von einem Höfling Eustace bemerkt "that he was an Ass, but now is grown an Amadis".

Seltsamerweise habe ich vergeblich nach einer analogen Hervorhebung der Makellosigkeit und hervorragenden Schönheit der Geliebten des Amadis, *Oriana von England*, gesucht, obgleich ja im Namen bereits eine Beziehung gegeben war und der Vergleich mit der Königin Elisabeth nahe lag. Ohne erkennbare Anspielung auf die Ritterbücher tragen den Namen Oriana zwei tugendhafte Frauengestalten aus Wildg. und Malta und eine fälschlich eines lockeren Lebenswandels bezichtigte Schönheit in Woman Hat., sämtlich Dramen von Fletcher.

An weiteren Gestalten aus dem Amadiskreis begegnen beide *Palmerins*[1]) und *Primaleon*[2]). Noch häufiger sind die Prinzen und Prinzessinnen des "Espejo de Príncipes y Caballeros" ("*Mirror of Knighthood*"[3])) vertreten, der als Buchtitel in Hoffm. II. Akt vorkommt, während Dekker ihn als Metapher für den Namen des Helden in Whore B III,2 gebraucht. Meistens tritt der Ritter aber unter dem Namen "*Knight of the Sun*"[4]) oder, in seiner spanischen Form, "*Doncel del Febo*"[5]) auf. Auf den Prinzen *Meridian*, den seine Schwester *Lindabrides*[6]) und die schöne *Claridiana*[7]) mit ihrer Liebe bestürmen, bezieht sich Ben Jonson einmal in Cynth. III,5; ebendort wird auch der Kaiser *Alicandro* erwähnt. Die königliche Kammerzofe *Andromeda* nennt Changel. IV,3. Und *Rosicler*, der Bruder des Doncel del Febo, wird von Webster (Malc. V,2), Marston (Mell. I,2) und Beaumont-Fletcher[8]) herangezogen.

Mit einem kurzen Hinweis auf Amadis IX,4 — die "Chrónica del Príncipe Don Florisel de Niquea" des Feliciano de Silva — wo ein Prinz Florisel, gleich dem in Shakespeares Wint. IV,3, in Schäfertracht auftritt, möge diese langatmige Heldenliste schließen.

Im Gegensatz zu diesen über 30 Erwähnungen von Namen aus der Fabelwelt des Rittertums muß es auffallen, wie spärlich der "*Don Quijote*" und sein Gefolge

---

[1]) *Palmerin:* Rule IV,1, Holl. III,1; *Palmerin of England:* Eastw. V,1; Wildg. I,2; *The Palmerins:* Guardian I,2.

[2]) New Inn I,6.

[3]) "That true Spanish story, The Mirror of Knighthood, which I have read often" (Guardian I,2). desgl. Mell. I,2, Knight II,1.

[4]) Eastw. V,1, Wildg. I,2, Scornf. III,1, Lawyer II,3, Ball I,1, Heir I,1.

[5]) Malc. V,2, Gamester III,2, Bird III,2.

[6]) Auch in Dutch III,1.

[7]) Auch in Alch. I,1.

[8]) Knight I,1 und Philast. V,1. Aus letzterer Stelle schließt J. de Perrot (Mod. Lang. Notes XXII, 3, S.76), daß der "Mirror of Knighthood" die Quelle des Stückes sei.

vertreten ist. Außer an den beiden vorerwähnten Stellen bei Ben Jonson (Alch. IV,7 und Epicoene IV,4) begegnet mir eine Anspielung auf den "Knight of the ill favord Countenance" nur in Moth. III,2, ferner Heir I,1, Venice I,2 und Pict. II,1. Seiner Dame *Dulcinea del Toboso* gedenken Thomas May in Heir I,1 und Glapthorne in Const. I,1 und IV,1; ein "Ballet [Ballade] of Dulcinea" das unterm 22. Mai 1615 ins Buchhändlerregister eingetragen ist, hat nichts mit der Romanheldin zu tun. Von *Sancho Panza* ist überhaupt keine Notiz genommen. Höchstens kann man es mit Koeppel (Don Quixote, Sancho Panza und Dulcinea in der englischen Literatur bis zur Restauration (1660), in Herrigs Archiv, n. F., Bd. CI, S. 87) als eine Nachahmung seiner Nöte als Statthalter der Insel Barataria betrachten, wenn dem Castruccio in Marr. V,1 die erlesensten Leckerbissen, eben vorgeschnitten, wieder weggenommen werden. Nach Becker, Aufnahme des Don Quijote in der engl. Lit., Palästra XIII, ist Sancho außerdem das Vorbild zu Borachio in Davenants Jugendtragödie "The Cruel Brother".

Trotzdem lebt der Grundgedanke des Cervantinischen Meisterwerks auf der elisabethanischen Bühne fort. Zwar nicht in einem "Ritter von der traurigen Gestalt", wohl aber in einem "Ritter vom feurigen Stössel", dem sehr komischen "Knight of the Burning Pestle" von Beaumont Fletcher, der 1613 veröffentlicht wurde. Wie Don Quijote, durch die beständige Lektüre von Ritterbüchern in seinem Verstande verwirrt, auf Abenteuer mit harmlosen Reisenden zieht und glaubt, einen Gastwirt mit einem Gotteslohn abspeisen zu können (Don Quijote Bd. I, Kap. 2 und 17), so begeistern die Heldentaten Palmerins von England Ralph den Krämerlehrling, als "fahrender Krämer" ("Grocer Errant"), nur von Knappe und Zwerg, seinen Mitlehrlingen, begleitet, die Umgebung Londons abzustreifen, durchgegangenen Frauenzimmern seine Hilfe anzubieten und in einer Kneipe niedersten Ranges einzukehren, als sei sie ein gastliches Schloß (II,3 und III,2). Am Ende des Stückes wirft er dann in einer Art zusammenfassender Apotheose einen Rückblick auf seine Bühnenlaufbahn, ehe er seine Seele der Gewürzkrämerinnung empfiehlt. Die Parodie auf den "Don Quijote" wird darin noch klarer:

> 'When I was mortal, this my costive corps
> Did lap up Figs and Raisons in the Strand,
> Where sitting I espi'd a lovely Dame,
> Whose Master wrought with Lingell and with All,
> And underground he vampied many a Boot,
> Straight did her love prick forth me, tender sprig:
> To follow feats of Arms in warlike wise,
> Through Waltham Desart: where I did perform
> Many atchievements, and did lay on ground
> Huge Barbaroso[1]), that insulting Giant,
> And all his Captives soon set at liberty.
> Then honor prickt me from my native soil,
> Into Moldavia, where I gain'd the love

[1]) Vgl. S. 17 d. Arb., Anm.

Of Pompiana his beloved Daughter:
But yet prov'd constant to the black thumm'd Maid
Susan, and scorned Pompianaes love". (V,1).

Seine Dulcinea erweist sich also als eine pechdäumige Londoner Schusterstochter; der fürstliche Barbaroso oder Barbarossa, vielleicht in Erinnerung an den berüchtigten Seeräuber Chaireddin Barbarossa, sicherlicher aber unter Anlehnung an engl. "barber" ("Barbier") und "barbarian" ("Barbar") so genannt, tritt im Stück als Besitzer eines Barbierladens in Waltham auf (vgl. Don Quijotes Angriff auf den Barbier, Buch I, Kap. 21); die "Captives" sind seine Kunden oder Patienten; und selbst die hochgeborene Pompiana wird wohl näher verwandt sein mit der Magd Maritornes im Roman (Buch I, Kap. 17), als mit dem fürstlichen Haus zu Moldau.

Was die Dramatisierungen des Amadisstoffes und seiner verwandten Romane betrifft, so sei bemerkt, daß nichts Derartiges überliefert ist. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß Dramatisierungen existierten, wenn man an den "Amadis" denkt, den die englischen Komödianten 1610 in Dresden aufführten, sowie an den Bericht, den Tzschimmer (1678) von einer derartigen Aufführung gibt (abgedruckt in Kürschners Nat. Lit., Bd. 23, S. 339). Er zeigt, daß das Stück in den kurzen Rahmen eines Bühnenabends den Herzensroman zwischen Elisena und Perion, die Geburt ihres Sohnes Amadis, seinen Ritterschlag, eine Reihe von Abenteuern und Heldentaten und seine erste Begegnung mit Oriana von England einspannte.

Kennen wir also auf der elisabethanischen Bühne keine dramatische Ausbeutung des Stoffes in seiner Gesamtheit, so verdanken doch die Dramatiker im letzten Viertel des Jahrhunderts dem Amadis eine Menge allgemeiner Züge und Episoden, die in ihre Ritterstücke übergingen. Erhalten haben sich aber auch hier außer einer Anzahl von Titeln nur zwei Schauspiele: das sehr fragmentarische "Common Conditions" und die "Historie of the two valiant Knights, Syr Clyomon Knight of the Golden Sheeld, sonne to the King of Denmarke And Clamydes the white Knight, sonne to the King of Suauia". Tatsächlich war in wenigen Jahren die englische Bühne mit romantischen Stücken dieser Art derartig überschwemmt worden, daß ernstdenkende Bürger daran Ärgernis nahmen und Pamphlete erscheinen ließen, wie das bei Collier (Bd. II, S. 419) angeführte "Plays confuted in five Actions" (gedruckt 1579), in dem der Verfasser Stephen Gosson in einer Erwiderung an Lodge klagt:

"I may boldly say it, because I have seen it, that the Palace of Pleasure, the Golden Ass, the Aethiopian History, Amadis of France, and the Round Table, bawdy comedies[1]) in Latin, French, Italian, and Spanish, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London."

Trotz aller Angriffe gegen derartige Äußerungen des spanischen Literatureinflusses, und ungeachtet der viel größeren und greifbareren Heldentaten eines

[1]) Die Nachbarschaft des "Amadis" und der "Tafelrunde" verbietet meiner Meinung nach, aus dem Ausdruck "bawdy comedies" eine Anspielung auf die spanische Kupplerkomödie "Celestina" herauszulesen, wie das Rosenbach in Shaksp. Jahrb. XXXIX S. 57ff. tut. Merkwürdigerweise findet sich dieselbe auffallende Zusammenstellung von "Amadis" und 'a pimp' (Kuppler) auch an der bereits erwähnten Stelle Alch. IV.7. (S. 33 d. Arb.).

Geschlechts, das sich auf höchst realistische Weise den Einflüssen der spanischen Politik zu entziehen gewußt hatte, dauerte es lange genug, bis die Ritterstücke ihre Beliebtheit einbüßten. In "Everyman out of his Humour" hatte Ben Jonson 1600 den schüchternen Versuch gemacht, sie in der Person des Puntarvolo zu karikieren, indem er an diesem "vainglorious knight, overenglishing his travels, and wholly consecrated to singularity", die umständlichen Zeremonien schilderte, mit denen die fahrenden Ritter begrüßt zu werden pflegten (II.1). Aber noch 1611 erlebte Beaumont-Fletchers "Knight of the Burning Pestle", sicherlich ebenfalls ein Versuch, den Dämon der Ritterdramen durch überlegene Satire zu bannen, einen regelrechten Durchfall: "so that for want of acceptance, it was ready to give up the ghost, and was in danger to have been smothered into perpetual oblivion", wie die Verfasser im Vorwort zur ersten gedruckten Ausgabe (1613) wehmütig bekennen. Ja, selbst 1633 muß das Publikum noch soviel Freude an wunderbaren Abenteuern fremder Ritter gefunden haben, daß es die Kritik herausforderte. Sonst hätte Ford im Prolog zu "Perkin Warbeck" es sich nicht zu ganz besonderem Verdienst angerechnet, dass

> "He shows a History, couch'd in a play:
> A history of noble mention, known,
> Famous, and true; most noble, 'cause our own,
> Not forged from Italy, from France, from Spain,
> But chronicled at home.

Um die Zeit, wo Ford den heimischen Ursprung seines Dramenstoffs hervorzuheben für nützlich hielt, hatte bereits ein anderer fremder Literaturzweig beherrschenden Einfluß auf die englische Bühne gewonnen, einen Einfluß, den Ford in dem eben erwähnten Zitat sicherlich mittreffen will: die seit den Tagen der Renaissance international verbreitete Novelle, deren glänzendsten Vertreter wir in Cervantes sehen. Eine ganze Reihe solcher spanischer Novellen fand, allerdings erst unter der Regierung der Stuarts, Eingang in England und wurde die Quelle zu Dramen Beaumont-Fletchers, Ben Jonsons, Middletons und minder bedeutender Verfasser. Auf alle diese Quellenfragen einzugehen, liegt nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit, zumal die Untersuchungen von Koeppel[1], Bahlsen[2], Stiefel[3] und Fitzmaurice-Kelly[4] ein sehr vollständiges Material zusammengetragen haben. Bemerken möchte ich aber dazu, daß die gesamte elisabethanische Dramatik keinen einzigen Titel oder deutliche Anspielung auf etwa benutzte derartige Quellen enthält. Nimmt man dazu, daß die meisten Novellenstoffe Gemeingut aller europäischen Völker waren und italienische oder französische Bearbeitungen den englischen Schriftstellern sogar bequemer zu-

---

[1]) Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. (Münch. Beitr. XI, Erlangen u. Leipzig 1895).

[2]) Spanische Quellen der dramatischen Literatur besonders Englands zu Shakespeares Zeit (Zeitschr. f. vgl. Lit. Gesch., n. F., VI, 1893).

[3]) Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts (Romanische Forschungen V, 196ff.).

[4]) In der Einleitung zu seiner Übersetzung von Cervantes' "Novelas Ejemplares", 1902

gänglich oder bei ihnen beliebter waren, als spanische (wie wir schon bei den Amadisübertragungen und bei Francisco de Toledo sahen, die sich auf dem Umweg über Frankreich einbürgerten), so ergibt sich die Schwierigkeit, ein sicheres Urteil zu gunsten eines bestimmten Ursprungslandes zu finden. Nur wo es gelingt, in einer solchen englischen Bearbeitung gewisse Eigennamen mit der Quelle zu identifizieren oder gewisse Wörter und Sätze wiederzuerkennen, wird man entscheiden können, ob dem Verfasser eine spanische, portugiesische, französische oder italienische Fassung vorlag.

Unabhängig von Einzeluntersuchungen seien hier nur die beiden Arten von spanischen Novellen gekennzeichnet, die als Vorlage für das elisabethanische Drama in Betracht kommen, und die Art und Weise, wie die Dramatiker sich ihrer bemächtigten. Sie unterscheiden sich rein äußerlich dadurch, daß die einen als abgeschlossene Episode innerhalb eines größeren, allgemein beliebten Romans vorkommen, die andern dagegen selbständig, ohne Beziehung zu einer Rahmenerzählung oder einem Zyklus verfaßt sind und daher in breiteren Schichten weniger bekannt waren, was zur Folge hatte, daß man jene freier benutzte und vielfach umgestaltete, während man aus diesen sklavischer entlehnen konnte.

Typisch für die erste Gruppe ist die "Auentura de los cuydados en los descuydos del amor" aus der "Chrónica del Príncipe Don Florisel de Niquea" (Amadiszyklus Buch IX—XI), die manche Parallelen zu dem leichten Liebesgetändel in LLL zeigt, vor allem aber die bekannte Erzählung vom "*Curioso Impertinente*" im "Don Quijote" (Buch I, Kap. 33—35), die, wie das ganze Werk, in England bereits vor Sheltons Übersetzung (1612) bekannt war. Es ist die Geschichte von dem florentinischen Edelmann, der die Treue seiner Frau durch einen Freund mutwillig auf die Probe stellen will. Dem tragischen, psychologisch fein begründeten Ausgang des Originals, in dem der Gatte seine Torheit mit dem Leben büßt, schließt sich die anonyme "Second Maiden's Tragedy" (1611 aufgeführt) an, wie Rosenbach (Mod. Lang. Notes XVII 6, S. 357ff.) gezeigt hat: in Fields "Amends for Ladies" scheitern dagegen alle Versuche des Verführers; und Beaumont-Fletchers "Coxcomb" (1610 gespielt) malt gar das Liebesidyll des ehebrecherischen Paares aus, ohne ein Ende mit Schrecken heraufzubeschwören (s. auch Creizenach, Bd. IV, S. 227).

Aus der zweiten Gruppe wähle ich ein Beispiel, um zu zeigen, mit welcherlei Änderungen die Elisabethaner einen echt spanisch behandelten Stoff dem Geist ihrer englischen Zuhörer anzupassen versuchten: Fletchers 1615(?) gespielte "Chances", die Dramatisierung der "*Señora Cornelia*", die Cervantes als vierte Geschichte im 2. Buch seiner "Novelas Ejemplares" veröffentlichte. In den Mittelpunkt der Handlung stellt die Novelle zwei Spanier, die an der Universität Bologna studieren. Durch Zufall zu Mitwissern des Geheimnisses einer unglücklichen Dame geworden, die eben einem Kinde das Leben geschenkt, schützen sie sie vor der Rache ihres Bruders, stellen ihr ihre Wohnung zur Verfügung, nehmen sich des Neugeborenen an, verhindern einen nächtlichen Straßenkampf zwischen dem Bruder und dem Verführer und bringen schließlich eine allgemeine Versöhnung zustande. Da die Dame aus dem höchsten Adel stammt und der Verführer, der Herzog von Ferrara, keinen Augenblick zögert, in eine Ehe mit ihr

zu willigen, löst sich alles in Wohlgefallen auf. Die beiden Spanier aber sehen sich reichlich entschädigt für ihr Zartgefühl, ihre Uneigennützigkeit und lautere Gesinnung, die der Verfasser auf Schritt und Tritt ins hellste Licht zu rücken bemüht ist — bis auf eine Stelle, wo die Wirtin der beiden Studenten bemerkt, "que no desechan ripio", sie ließen sich die Gelegenheit nicht entgehen. Diese Bemerkung war sicherlich für Fletcher die Veranlassung, den Charakter der zwei Freunde auf eine ganz andere Grundlage zu stellen. Wir erinnern uns, daß seit 1588 ein derartiger Adel der Gesinnung bei Spaniern nicht nach dem Geschmack des elisabethanischen Publikums war. Außerdem hatte die wachsende moralische Ungebundenheit der Bühne, die im Jahre 1642 zur gänzlichen Schließung der Theater führte, bereits ihre Schatten vorausgeworfen. Daher schildert Fletcher in den "Chances" unsere jungen Leute als

"Spaniards. . . jennets of high mettle,
Things that will thresh the devil or his dam,
Let 'im appear but cloven —" (III,3).

Don John insbesondere, die ausgeführtere der beiden Gestalten, ist schlecht dabei gefahren. Individueller und lebendiger gezeichnet, als in der Novelle, wird er dennoch zum Schwätzer, "the arrant'st Jack in all this city" (III,3), der seine Zeit mit Schwelgerei und schlüpfrigen Gesprächen totschlägt, was ihn selbst zu dem Geständnis veranlaßt, daß durch seinen Tod viel Geld gespart werden könnte—

"there's so much money saved in lechery" (IV,3) —

kurz, wir finden ihn als eine Persönlichkeit geschildert, die mehr als den bloßen Namen mit dem großen Verführer der Weltliteratur gemeinsam hat, den Tellez de Molina einige fünfzehn Jahre später im "Burlador de Sevilla" zum ersten Mal auf die Bühne stellte.

Einmal wird diese einzige wirklich durchgreifende, durch die Rücksicht auf das Theater gebotene Änderung der ursprünglichen Charaktere sehr geschickt benutzt, um die Motivierung der Novelle zu verbessern: die Liederlichkeit der Studenten gibt der Wirtin einen einleuchtenden Grund, die ihr anvertraute Dame aus der Wohnung der beiden Freunde zu entfernen und sie der Sorge eines ihrer Bekannten anzuvertrauen. Bei Cervantes ist dies ein ehrwürdiger Landpfarrer in der Nähe von Bologna, im Drama hat er sein Priesterkleid mit dem eines Latein- und Musiklehrers vertauscht; außerdem versteht er sich auf Nekromantie, Geistererscheinungen, Teufelsbeschwörungen und magische Kunststückchen. Diese Art Scherz, die sich an den ungebildeten Teil des Publikums wandte, die Durchsetzung des geläuterten Geschmacks eines Cervantes mit gutbürgerlichem englischen Humor, die breitere Ausspinnung der Handlung (besonders der anstößigen Partien darin), ein plastisches Herausarbeiten der Figuren im Sinne des Zeitgeschmackes, das Ändern und Hinzufügen einiger weniger Namen — das waren die Zurechtstutzungen, die sich eine solche in sich abgeschlossene Novelle gefallen lassen mußte, um würdig befunden zu werden, über eine Londoner Bühne zu gehen.

Ähnliche Verwandlungen lassen sich auch an Gonzalo de Céspedes "Poema Trágico del Español Gerardo y Desengaño del Amor lascivo" (1622 übersetzt) nachweisen, in dem Koeppel die Quelle zu Fletchers "Spanish Curate" (liz. 1622;

vgl. Quellenstud. S. 107) und "The Maid in the Mill" (liz. 1623: vgl. Quellenstud. S. 111) festgestellt hat. Ebenso an einer andern der "Novelas Ejemplares": "La Fuerza de la Sangre", aus der derselbe Verfasser in "The Queen of Corinth" (Quellenstud. S. 74) und Middleton in "Spanish Gipsy" schöpfen. Letzteres Stück entlehnt daneben aus der "Gitanilla" des Cervantes (vgl. Ward, Bd. II, S. 508) denselben Stoff, der später durch Webers "Preziosa", Victor Hugos Esmeralda in "Notre Dame" und Longfellows "Spanish Student" unvergänglich geworden ist. Statt weiterer Aufzählungen mögen einige statistische Angaben kennzeichnen, wie außerordentlich wichtig die spanischen Novellen für das Drama geworden sind, wenn es auch über die Herkunft dieser seiner Stoffe selber keine direkten Aufschlüsse gegeben hat. Schelling (Bd. II, S. 206ff.) zählt 17 Stück von Beaumont und Fletcher auf, die Spuren spanischer Quellen erkennen lassen; außerdem 8 elisabethanische (5 von Beaumont-Fletcher eingerechnet), die auf Cervantes' "Novelas Ejemplares" zurückgehen. Koeppel weist an 11 Fletcherschen Stücken spanische Vorbilder nach, davon 8, zu denen Cervantes irgendwie Pate gestanden hat, während die übrigen Dramatiker Anleihen bei Lope de Vega, Juan de Flores und dem obenerwähnten Gonzalo de Céspedes gemacht haben. Diese Zahlen beweisen deutlich, wie sehr die englische Bühne gegen das Ende der von uns betrachteten Periode mit spanischen Stoffen gesättigt war und geben zu bedenken, eine wie enge Bekanntschaft mit spanischer Wesensart, Lebensgewohnheiten, Sitten und Bräuchen den Engländern auf dem Wege des Buchwissens vermittelt worden sein muß, eine Bekanntschaft, die wir später, bei Behandlung der Einflüsse der spanischen Kultur, in ihren Einzeläußerungen näher beleuchten wollen.

Nächst der Novelle kommt als spanische Quelle für elisabethanische Dramen der Schäferroman in Betracht, wenn auch in weit geringerem Maße. Das erste Haupterzeugnis dieser Literaturgattung war bekanntlich die "Arcadia" des Italieners Sannazaro (1502 gedruckt), eine Aneinanderreihung idyllischer Episoden, die der Portugiese Jorge de Montemayor in seiner spanisch geschriebenen "Diana Enamorada" um 1558 nachahmte und in ein festeres Gefüge brachte. Wiederum ist es das spanische, nicht das italienische Grundwerk, auf dem sich die englische Schäferpoesie aufbaut, seit Sydney Teile daraus in seiner "Arcadia" (1581) dem Geist der englischen Sprache und des Hofes anpaßte und ihm dadurch Bürgerrecht in England verlieh. Das war lange vor dem Erscheinen wortgetreuer Übersetzungen: an diese Aufgabe gingen Sir Thomas Wilson (nicht Wilcox, wie Underhill schreibt) 1596 und Thomas Paston 1598 heran, beide ohne über Fragmente hinauszugelangen. Erst Bartholomew Yonge veröffentlichte, im selben Jahre wie Paston, sein vollständiges Manuskript, dessen Text auf Montemayors um die Fortsetzungen von Alonzo Pérez (1562) und Gaspar Gil Polo (1564) erweiterte "Diana" zurückgeht. Allerdings war es, nach Hume, bereits 1583 vollendet und ziemlich gut bekannt. Eine Episode daraus könnte also der Autor der "History of Felix and Philiomena" benutzt haben, die der Hof am 3. Januar 1585 zu Greenwich aufführen ließ. Der Inhalt ist aber nur aus dem Titel des Stückes zu erschließen, das verloren gegangen ist. Als Verfasser hat man Anthony Munday

vermutet, den bekannten Bearbeiter der Amadisbücher (so Schelling. Bd. II, S. 204). Zu literarischer Bedeutung ist es durch zweierlei Umstände gelangt: zunächst, daß es — abgesehen von dem ganz frühen "Calisto and Melebea", von dem noch die Rede sein wird — das einzige englische Stück ist, welches vor der Ära König Jakobs augenscheinlich einen spanischen Schriftsteller als Vorlage benutzt[1]); dann aber, weil es vermutlich eine Teilquelle zu Shakespeares "Two Gentlemen of Verona" darstellt.

Es war früher üblich, dieses Stück auf die italienische Form des Stoffes zurückzuführen, wie sie sich in den Novellen des Bandello findet, die Barnaby Rich ins Englische übertrug ("Nicuola e Paolo"), und wie sie allerdings auch dem spanischen Werk vorgelegen hatte. Aber die Abenteuer der liebenden Julia, die ihrem treulosen Proteus in Pagentracht nachzieht, gleichen denen der Felismena mit Don Felix im zweiten Buch von Montemayors Diana oft so wörtlich, daß ich hoffe, durch Gegenüberstellung beider Shakespeares direkte Abhängigkeit von unserm Schäferroman endgültig beweisen zu können. Damit ist jedoch nicht zugleich der Beweis erbracht, daß Shakespeare Spanisch verstand; ihm konnte Yonges eben angeführtes Manuskript zugänglich sein, oder auch die 1578 von Nicolas Collin veröffentlichte französische Übersetzung. Aber auf alle Fälle war es ein Montemayor, nicht die ähnliche oder parallele Erzählung eines andern Novellisten, die ihm vorlag. Genau im Gang der Handlung entlehnt sind die Szenen, wo Julia sich entschließt, Männertracht anzulegen (II,7) und wo sie dem Ständchen des Proteus unter Silvias Kammer lauscht (IV,2). Darüber hinaus finde ich eine Stelle, die fast wie eine freie poetische Umschreibung des Originals anmutet. Sie steht im I. Akt, 2. Szene. Die Zofe hat eben eine Liebesepistel des Proteus an ihre Herrin abgeben wollen. Diese verweigert die Annahme. Im nächsten Augenblick bereut sie es aber schon und ruft das Mädchen zurück, um ihr das Schreiben nachträglich abzulisten. Die nun folgende Situation erzählt in der Novelle Felismena selbst folgendermaßen (wobei zu bemerken ist, daß hier eine Nacht zwischen den eben geschilderten Vorgängen liegt, statt eines Augenblicks, wie bei Shakespeare):

> "Pues venido el día, y mas tarde de lo que yo quisiera, la discreta Rosina entró á darme de vestir, y se dejó adrede caer la carta en el suelo. Y como le ví, la dije: »¿ Qué es esto que cayó ahi ? muéstralo acá.« — "No es nada, señora, dijo ella". — »Ora muéstralo acá, dije yo, no me enojes, ó dime lo que es.« — "Jesus, señora, dijo ella, para qué lo quiere ver ? La carta de ayer es". — »No es por cierto, dije yo, muéstrala acá, por ver si mientes.« — Aun yo no lo hube dicho, cuando ella me la puso en las manos, diciendo: "Mal me haya Dios, si es otra cosa." — Yo, aunque la conocí muy bien, dije: »En verdad que no es esta, que yo la conozco, y de algun tu enamorado debe ser.« (ed. Lemcke, Handbuch etc., Bd. I, S. 246).

---

[1]) W. Keller und G. C. Moore entscheiden sich zwar für ein ital. Original, Pasqualigos "Il Fedele" (Shakesp. Jahrb. XLV, S. 286). Doch scheint mir die Anlehnung an Montemayors Namen Felix und Felismena auf diesen hinzuweisen.

Man vergleiche damit die Worte Shakespeares:

"Luc. [re-entering]: What would your ladyship?
Jul.: Is't near dinner-time?
Luc.: I would it were;
That you might kill your stomach on your meat,
And not upon your maid.
Jul.: What is't that you took up so gingerly?
Luc.: Nothing.
Jul.: Why did'st thou stoop, then?
Luc.: To take a paper up that I let fall.
Jul.: And is that paper nothing?
Luc.: Nothing concerning me.
Jul.: Then let it lie [Wortspiel liegen — lügen!] for those that it concerns.
Luc.: Madam, it will not lie where it concerns,
Unless I have a false interpreter.
Jul.: Some love of yours hath writ to you in rhyme."

Diese Stelle, der greifbarste Beweis spanischen Einflusses bei Shakespeare, genügt meines Erachtens, um für den Schäferroman Montemayors einen Platz in den vorliegenden Ausführungen zu rechtfertigen, selbst dann, wenn man ihm keinerlei andere Einwirkungen zubilligt, wenn man etwa die Waldszenen aus As und Tw. aus Greenes J4 und Bac., gänzlich auf zeitgenössische englische Werke zurückführt und jede gerade Linie von der Hand weist, die den spanischen Autor mit dem englischen Schäferdrama verbinden könnte, das in Peele, in Lylys Hofschauspielen, Fletchers Faithful Sh. und Jonsons Sad. seine Meister fand. Ein Hinweis jedoch auf den Autor oder Titel eines hierhergehörigen spanischen Werkes, wie er beim philosophischen Traktat, beim höfischen Erziehungsroman und den Ritterbüchern häufig ist, wird, das sei zum Schluß bemerkt, bei dieser Literaturgattung ebensowenig begegnen, wie bei der Novelle im voraufgegangenen Absatz.

Spanische Novelle sowohl wie spanischer Schäferroman sind also von den Elisabethanern nur stofflich ausgeschöpft worden, wobei die Abhängigkeit der Schriftsteller zwischen völliger Dramatisierung der Vorlage wie in Chances und teilweiser Entlehnung einzelner Handlungsmomente schwankt wie in Gent. Der nächste hier zu behandelnde spanische Literatureinfluß charakterisiert sich durch das bestimmte Sondergepräge, das er mehreren typischen Ausländergestalten der damaligen englischen Bühne verlieh, die alle im Grunde auf den "miles gloriosus", den großsprecherischen Soldaten, zurückgehen. Nur daß dieser in klassischen Tagen ein von einem Schwarm von Parasiten bewunderter martialischer Renommist war, nun aber ein von allen durchschauter verschämter Armer geworden ist, dessen Benehmen das der Straße und dessen Feigheit die des herumziehenden Vagabunden ist. Bereits in der italienischen Komödie vorgebildet, wo sie oft ein hervorstechendes Merkmal der Spanier ist, hat diese abwärts gerichtete Entwicklung im Charakter des Bramarbas ihren Abschluß auf dem englischen Theater gefunden, und zwar seit Einführung der spanischen

"Novela de Pícaros" oder des Schelmenromans — ein Zusammenhang, den ich bisher nirgends deutlich ausgesprochen gesehen habe und den bestimmter nachzuweisen daher der Zweck des vorliegenden Abschnitts ist.

Das Grundbuch der Schelmenliteratur ist der "Lazarillo de Tormes", der 1554 in Burgos erschien und, obgleich vermutlich zu Unrecht, bereits seit 1607 durch die Überlieferung Don Hurtado de Mendoza zugesprochen wird, dem tiefgründigen Renaissancegelehrten, Staatsmann und Soldaten.[1]) Er hatte eine Unmenge "zweiter Teile" und Nachahmungen im Gefolge, unter denen es der "Guzmán de Alfarache" des Mateo Alemán (1599) zu besonderer Berühmtheit brachte. In England taucht der "Lazarillo" 1576 in einer Übersetzung des David Rowland of Anglesey auf, die beispiellosen Anklang im Volk fand und es trotz späterer Konkurrenzunternehmungen bis zur 20. Auflage brachte. Den "Guzmán" bearbeitete James Mabbe (der berühmte "Celestina"-Übersetzer) unter dem Titel "The Rogue" im Jahre 1623. Doch scheint mir aus der Ähnlichkeit einer Anekdote im zweiten Teil dieses Werkes mit der Handlung in Fletchers Lawyer (1620?) hervorzugehen, daß der Roman den Dramatikern vor 1623 zugänglich war.

Namentliche Hinweise auf berühmte spanische Schelme finden sich oft. Fünfzehn Jahre nach Mabbes Übertragung tritt in Lad. Tr. "*Guzman*, a braggadoccio Spaniard" auf, und in Shirleys Venice I.2 (1639) sagt Ursula von ihrem Sohn: "He deserves a pension for reading Amadis of Gaul, and Guzman, and Don Quixote, but I'll read him a lecture." *Lazarillos* Name ist uns schon früher als der der komischen Hauptgestalt in Blurt begegnet. Auch im Personenverzeichnis zu Woman-Hat., taucht er als "a voluptuous Smell-Feast" auf, allerdings ohne weitere literarische Verwandtschaft mit seinem Namensvetter, ebensowenig wie "Lazarello, Minion to Antonio" (ital. Suffix!) unter den Personen zu All's Lost; dagegen teilt in Cure der spanische Diener Lazarillo mit seinem Vorbilde die unstillbare Sehnsucht nach einem fetten Bissen. Den Namen des angeblichen Verfassers der ersten Schelmenerzählung gebraucht der Clown Soto in Gipsy II.1, wenn er seinen Herrn großartig betitelt: "Don Tomazo Portacareco, nuncle to *Don Hortado de Mendonza*, cousin-german to the conde de Tindilla, and natural brother to Francisco de Bavadilla one of the commendadores of Alcantara." Doch scheint mir wenig wahrscheinlich, daß in dieser Stelle ein Hinweis auf Mendoza als Verfasser des "Lazarillo" liegt. Offenbar handelt es sich hier nicht um literarische Reminiszenzen, sondern der Wirklichkeit entnommene Namen: ein Zweig der Mendoza führte den Titel "Grafen von Tendilla". Verschwägerungen zwischen den Mendozas und Puertocarreros (so lautet der Name eigentlich) fanden gegen Ende des 16. Jahrh. verschiedentlich statt. (Vgl. den Neudruck der "Historia de los Condes de Tendilla" von Gabriel Rodriguez de Ardila y Esquivias, hsg. von R. Foulché-Delbosc in Revue hispanique, Bd. 31, 1914, S. 63ff.). Natürlich ist alles durcheinandergeworfen. Daß Mendozas Name in London besonders bekannt war, ist nicht weiter verwunderlich, nachdem dieser

[1]) Über die Verfasserfrage des „Lazarillo de Tormes" vergl. R. Foulché-Delbosc, Les œuvres attribuées à Mendoza. Revue hispanique, Bd. 31, 1914, S. 16.

im Jahre 1537 zur Durchführung einer hohen diplomatischen Sendung persönlich am englischen Hofe anwesend war. Wir können uns vorstellen, dass der um einen hochtrabenden spanischen Adelsnamen verlegene Dramatiker einfach aus dem Schatz seiner Erinnerungen auf Mendoza zurückgriff. Mendozas Name ist aber als der eines hervorragenden Spaniers mehr oder weniger willkürlich gewählt worden, genau so wie der kurz dahinterstehende des Francisco de Bavadilla (Bobadilla), den die Geschichte als denjenigen brandmarkt, der Columbus in Eisen schlagen ließ, und der, außer bei Ford, auch zu dem "fencing Burgullian[1])" Bobadilia (auch Bobadilla, Bobadillo, Bobabilla gedruckt) in Ben Jonsons In IV, 4 Taufpate gestanden haben könnte, auf den sich seinerseits wieder Chapman in Gentlem.-Ush. V,1 bezieht. Übrigens hieß einer der ersten Genossen des den Elisabethanern sattsam bekannten Ignatius von Loyola (S. 24 d. Arb.) gleichfalls Bobadilla. Die Beziehung ist also möglicherweise auf diesem Wege zu suchen.

Schließlich setzt auch das Auftauchen einer Anzahl spanischer Fachausdrücke die Kenntnis des Schelmenromans bei den Elisabethanern voraus. Das Wort, nach dem diese Literaturgattung in ihrem Heimatland bezeichnet worden ist, taucht in Lad. Tr. IV,2 (S. 47 d. Arb.), Brothers V,3 und Gipsy II,1 auf. Hier spricht ein spanischer Aristokrat davon: "The Arts of Cocoquismo and Germania[2]) used by our *Spanish pickaroes* — I mean filching, foysting, nimming, jilting — we defy." An weiteren hierhergehörigen Ausdrücken begegnen uns *bravo* im Sinne von *bravado*[3]), das einen Prahlhans, im weiteren Sinne auch einen Raufbold bedeutet, *ladrón*, Dieb (Brothers V,3) und *guitón*, ein Landstreicher oder vagabundierender Bettler (Chess I,1: "the reverence we give these guitonens"). Auch den Eigennamen *Bragardo* könnte man heranziehen, der als Nebenform zu "Braggard" (modern "braggart", Aufschneider) in Solim. I,6 und als Name eines "ruffian" in Wit of a Wom. (Zeile 880 u. 1667) eine Rolle spielt. Er stammt zwar nicht aus dem Spanischen, sondern, wie aus der Charakterzeichnung dieser Gestalt in dem zweiten der Stücke deutlich hervorgeht, vom engl. Substantiv "braggard", das der Autor jedoch dadurch spanisch zustutzt, daß er es Personennamen wie Astripardo, Basilardo, Cropardo, Polinardo und Ricardo angleicht, die ihm als Amadisritter in der Literatur bekannt waren — eine ähnliche komische Hispanisierung wie sie Chapman in Alex. (Sz. II) vornimmt: "I am signeor Bragadino, the martiall Spaniardo."

Diese philologischen Einflüsse des pikaresken Romans vorausgeschickt, wird man die Möglichkeit einer Einwirkung auf die charakteristische Gestaltung

---

[1]) entstellt aus "Burgundian", angeblich in Erinnerung an die Niederlage des Bastards von Burgund in einem Streit mit Sir Anthony Woodville (1467). (NED). Über die Dissimilation von n und d zu ll in diesem Wort vgl. Weekley, Romance of Names, London 1914, S. 36.

[2]) "Cocoquismo" fasse ich mit Dyce als Entstellung aus "cacoquismo", im Span. nicht belegt, aber aus sp. "caco" Taschendieb gebildet. sp. "germanía" oder "jerigonza" ist die Gauner- oder Zigeunersprache. Vgl. auch Gr. Dicc. port., Art. Geringonça: "Linguagem particular e convencional dos ciganos e ladrões, para não serem entendidos."

[3]) *bravo:* Cynth. V,4; Epicoene III,6; Dutch IV,3; Maid of Hon. IV,5. *braves:* Widow's V,3. *bravadoes:* Pilgr. I,1; Alph. V,1 (beide Zitate vor 1653, der ältesten Anführung, die NED für diese Sonderbedeutung gibt).

gewisser elisabethanischer Bühnenfiguren vom "miles-gloriosus"-Schlag nicht von der Hand weisen können, besonders dort, wo dieser "miles-gloriosus" als ein Angehöriger des spanischen Volkes dargestellt wird. Es handelt sich hier im grossen und ganzen um dieselben Gestalten, deren euphuistische Eigenschaften bereits bei der Besprechung von Guevaras Hoftraktaten gekennzeichnet wurden: Don Adriano de Armado und seine Sippe: Middletons Lazarillo, Fords Guzman und Chapmans Bragadino. Der Gabe schönrednerischer Zungenfertigkeit ermangelnd, einzig und allein als Soldat, gesellt sich hierzu noch Captain Bobadilia in "Everyman in his Humour", während Falstaff und Autolycus, auch Fähnrich Pistol, ihrer nichtspanischen Staatszugehörigkeit wegen außer Betracht bleiben sollen, obschon manches Merkmal der folgenden Ausführungen auch sie als Picaros von echtem Schrot und Korn erweisen würde.

Hinsichtlich der Darstellung der charakteristischen Züge spanischen Schelmentums schließe ich mich der Autorität Frank W. Chandlers an, dessen Buch "Romances of Roguery" (New York, 1899) die umfassendste Arbeit auf diesem Gebiet darstellt.

Sich mit ihrem *Kriegerberuf* zu brüsten, ist eine Schwäche aller dieser pikaresken Großtuer. Armado läßt sich von Holofernes mit "Most military Sir" anreden (V,1, 38), übernimmt im Spiel von den "Nine Worthies" die Heldenrolle des Hektor (V,2) und vergleicht Cupidos Liebespfeil in einer ebenso martialischen Metapher mit der Keule des Herkules oder dem Rapier eines Spaniers (I,2), wie Lazarillo, "a servitor to god Mars" (I,2), den Cupido bittet: "grant that my blushing prove not a linstock, and give fire too suddenly to the »Roaring Meg« [Name eines Belagerungsgeschützes] of my desires" (II,2). Daß schon Armados Name möglicherweise eine kriegerische Anspielung enthält, wurde erwähnt; auch führt er den spanischen Fachausdruck "fortuna de la guerra" (V,2, 533) im Munde. Wogegen Lazarillo, einer beliebten Redeblüte seines spanischen Zunftgenossen folgend, durch die Welt ziehen will "as Alexander Magnus did, to conquer" (I,2). (Chandler, S. 47—48).

Der spanische Gauner stellt sich als *Prahler* dar, den niemand ernst nimmt (Chandler, S. 48 und 56), trotz seiner großartigen Pose. Ebenso ergeht es Armado, wenn Biron ihn als "braggart" bezeichnet (V,2 545) und Holofernes folgende Schilderung von ihm entwirft:

> "His humour is lofty, his discourse peremptory, his tongue filed, his eye ambitious, his gait majestical, and his general behaviour, vain, ridiculous, and thrasonical. He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it". (V,1).

Ob der hier auftauchende Ausdruck "too peregrinate" ein Hieb auf Armados angebliches Urbild Antonio Pérez ist, der sich mit Vorliebe einen Wanderer in der Fremde (sp. peregrino) nennt (vgl. Humes Hypothese, S. 31 f. d. Arb.), möge dahingestellt bleiben; jedenfalls dient er dazu, das Großsprecherische in Armados Wesen lächerlich zu machen und gleichzeitig den Ausländer hervorzuheben, dem ein solches Wesen eignet. Daß gerade ein Spanier mit dieser Untugend behaftet ist, wird uns nach unseren früheren Erfahrungen nicht wundernehmen. Hatte man nicht in den Tagen der Armada Spaniens ungeheuren Kraftaufwand mit

eigenen Augen angesehen? Und war nicht ein "Viel Lärm um Nichts" das klägliche Ergebnis des ganzen mit großen Worten angekündigten Unternehmens gewesen? Daß man diese Prahlerei nicht dem spanischen Volke, sondern nur seiner Regierung zur Last legen konnte, erkennen unsere Dramatiker freilich nicht. Schon in H 4 B V.3, 125 hat "the bragging Spaniard" Sprichwortcharakter angenommen. Webster rechnet im Malc. als Prozentsatz heraus: "amongst a hundred Spaniards, three score braggarts" (III,1). Demgemäß ist auch die ganze literarische Verwandtschaft Armados in gleichem Maße mit dieser Eigenschaft behaftet: Bragadino, in dessen Namen schon dieselbe Anspielung liegt, wie in dem früher angeführten Bragardo (S. 44 d. Arb.); Guzman, der "braggadoccio Spaniard"; und der schwadronnierende "soldier and gentleman" Bobadilia. Alle erzählen sie dieselben Großtaten von sich, alle dünken sich turmhoch über ihre Bewunderer erhaben, und alle werden erbarmungslos gedemütigt, sobald es von Worten zu Taten kommen soll: Lazarillo fällt im Hemd[1], den Degen in der Hand, in die Dunggrube (IV.1). Bragadino verspricht kleinlaut "to bite his thumbs" (Sz. 2.). Guzman erhält einen Fußtritt (IV,2), und Bobadilia wird von Squire Downright jämmerlich verprügelt (IV,5).

Feigheit ist nach Chandler (S. 80) ein anderer hervorstechender Zug des Picaro. Estevanillo Gonzalez, solch ein typischer Schelm und Soldat im Roman, hat sich während der Schlacht bei Nördlingen in einen Graben geflüchtet. Neben ihm liegt ein verwundeter Feind, den er für tot hält. Da regt sich dieser, und schon reißt unser Held aus, so schnell ihn seine Beine tragen. Nun erschien der "Estevanillo" freilich erst 1646; in weniger drastischer Ausmalung finden sich aber Heuhaufen und Straßenpfützen bereits als Requisit für seine Vorgänger in ähnlichen Fällen. Dazu stimmt gut Lazarillos Verhalten in Blurt (I,2); denn jener ist "the Spanish curtal that in the last battle fled twenty miles ere he looked behind him." Der Mut Armados, der ohnehin durch seine wirklich aristokratische Herkunft etwas abseits von seinen Genossen steht, wird nirgendwo auf die Probe gestellt. Als es gerade zwischen ihm und Pompeius the Great alias Costard zum Kampfe kommen soll, gerät er in einen viel schlimmeren Konflikt: er müßte sich dazu die Hemdsärmel aufkrempen, und da er kein Hemd besitzt, bleibt ihm nichts anderes übrig, als trotz aller äußeren Vornehmheit seine Bedürftigkeit zu gestehen.

In der Tat ist der echte Picaro *arm* wie eine Kirchenmaus. So arm, "that he must steal the sacrament bread, if his master, the priest, will allow him only one onion every fourth day for fare" (Chandler, S. 47). Genügsamkeit ist also eine seiner unfreiwilligen Tugenden: keiner übt sie hoheitsvoller als unsere Bühnenhelden. Manchmal gelingt es ihnen dadurch, über den wahren Grund ihrer Enthaltsamkeit hinwegzutäuschen, so wenn der Tropf Matthew sich nicht im geringsten darüber wundert, seinen verehrten Captain Bobadilia in einer elenden Bude bei einem Glas Dünnbier vorzufinden (In I,4). Wo sie aber durchschaut wird, verfällt die Enthaltsamkeit der Lächerlichkeit. So parodiert Page

[1]) Da Nachthemden bis in die Zeit Jakobs I. eine Seltenheit waren (vgl. Dühren Bd. I, S. 215) ist diese Kostümierung bei der ausgesprochenen Armut Lazarillos einzig aus Rücksicht auf die Bühnenaufführung zu erklären.

Pilcher im Wechselreim mit einem Berufsgenossen die schmale Kost, die ihm sein Gebieter zukommen läßt, und nach der er offenbar den Namen trägt (pilcher. veralt. = Sprotte, Sardelle), mit folgenden Worten:

"Doyt: What meat eats the Spaniard?
Pilcher: Dried pilchers and poor-john.
Doyt: Alas, thou art almost marr'd!
Pilcher: My cheeks are fall'n and gone.
Doyt: Wouldst thou not leap a piece of meat?
Pilcher: O, how my teeth do water! I could eat:
'Fore the heavens, my flesh is almost gone
With eating of pilcher and poor-john". (Blurt I,2).

Wie der Herr, so der Knecht, und umgekehrt. Wir werden uns also auch Lazarillo de Tormes von derselben Magerkeit vorstellen müssen, wie sie etwa von Don Adriano de Armado geschildert wird, "[who has] no more man's blood in 's belly than will sup a flea" (V, 2,698). Doch hält Armado mehr auf seine Würde. Er entläßt seinen Liebesboten Costard nicht ohne "Remuneration", obgleich das Trinkgeld kaum drei Farthings beträgt (III,1). Lazarillo hingegen bezahlt überhaupt nicht; trotz aller Vorstellungen des Master Constable, der ihm nach seinem nächtlichen Grubenabenteuer bei der Dame Imperia einen neuen Rock geschenkt und 32 Schilling vorgeschossen hat, bleibt er bei seiner großartigen Auffassung: "it is thy hounour to have me die in thy debt" (V,3).

Ein gut Teil *Stolz* ist dem Picaro angeboren (Chandler, S. 46). Dieser kann tiefer wurzeln, wie bei Armado, wenn er trotz seiner Armut ein Trinkgeld gibt oder seinen Hemdmangel mit einem feierlichen Gelübde erklären will (wobei es ihm auf eine Notlüge freilich nicht ankommt). Es kann aber auch ein angemaßter, rein lächerlich wirkender Stolz sein, wenn z. B. — dem Schelmen Trapaza vergleichbar, der sich als Sohn eines Edelmanns von den Kanarischen Inseln ausgibt (Chandler S. 120) — Middletons Lazarillo sich seiner Verwandtschaft mit Don Diego, dem spanischen Adelantado rühmt (Blurt I,2 und IV,3); über die besondere Pointe, die für die Elisabethaner in diesem Namen Diego lag, wird weiter unten zu handeln sein (vgl. S. 121 d. Arb.). Noch weiter geht die Satire auf den Stolz (hier besonders Ahnenstolz) des Picaro bei Ford, der seinem Spanier Guzman (Lad. Tr. IV,2) folgenden hochadeligen Stammbaum gibt: Urgroßvater Herzog Desver di Gonzado (sp. desvergonzado), Großvater Argozile (sp. arguzil), Großvater mütterlicherseits Conde Scrivano (sp. escribano), Muttersvater Hijo di puto (sp. hijo de puta), Vater Don Picaro hijo di una pravada (sp. Don Picaro, hijo de una pravada) — eine Liste, die eine andere Person des Stückes sehr sinn- aber wenig standesgemäß mit Obergauner, Erzdieb, stutzohriger Schreiber, Hurensohn und Don Schurke, Sohn einer gebrandmarkten Hündin verdolmetscht.

In *Liebesangelegenheiten* heftet das Unglück sich dem Picaro an die Sohlen, und fast immer endet seine Werbung mit Schlägen oder Schlimmerem (vgl. Chandler, S. 71—72). Middletons Lazarillo, dessen Unbefangenheit in sexuellen Anspielungen auch eine seiner pikaresken Eigentümlichkeiten ist, erlebt als Belohnung für seine Bemühungen um die "höchst erlesene und göttliche" (I,2) Dame Imperia die Höllenfahrt durch eine Falltür, aus der er nachher stinkend wie Luzifer heraus-

kriecht (IV.2). Und Fords Guzman teilt das Los seiner spanischen Romangefährten Don Pablos und Bachiller Trapaza, indem er den Launen seiner geliebten Amoretta zuliebe die Tritte seiner Nebenbuhler heroisch über sich ergehen läßt (IV,2). Nur die Liebe, die Don Adriano zu Jacquenetta hegt, ist frei von solchen erbarmungslosen Späßen, wenngleich auch hier das schelmenhafte Element sich darin äußert, daß Jacquenetta eine grobe Bauernmagd ist. Man mag da eher an einen Zug denken, wie er fünfzehn Jahre später in Don Quijotes ritterlichem Schmachten nach Dulcinea del Toboso mit unvergänglicher Komik festgehalten worden ist.

Überblickt man noch einmal die ausschlaggebenden Merkmale im Charakter und Benehmen der Spanier, die als Soldaten auf der elisabethanischen Bühne auftreten, so findet man also für jedes dieser Merkmale ein entsprechendes Vorbild im spanischen Schelmenroman. Mithin muß ein direkter Einfluß dieser Literaturgattung auf die Spanier im elisabethanischen Drama angenommen werden, so wenig auch bisher darauf hingewiesen worden ist. Desgleichen glaube ich Underhills Behauptung entkräftet zu haben, Armado sei "more vainglorious than Spaniard", die Eckhardt dahin erweitert, es sei nichts Spanisches an ihm außer seinem Euphuismus.

Nur einen Zug verdanken diese Gestalten augenscheinlich der *italienischen Komödie:* Armado sowohl wie Lazarillo werden auf Schritt und Tritt von einem Pagen begleitet, einem vorlauten Bürschchen, das an seinem Herrn Kritik übt und flink mit einer Ausrede bei der Hand ist, wenn es über das zwischen den Zähnen Gemurmelte Auskunft geben soll (vgl. Creizenach, Bd. IV, S. 351). Aber auch hier möchte ich auf eine verwandte Gattung aufmerksam machen: die "escuderos" in den spanischen Ritterbüchern, denen Cervantes dann in Don Quijotes Schildknappen, dem ergötzlichen Sancho Panza, eine ähnliche realistische Grundlage gegeben hat, wie wir sie in den Pagen Pilcher (Blurt) und Moth (H 4) für das englische Drama der Shakespearezeit finden.

An Realistik dem Schelmenroman vergleichbar, wenn auch nicht durch direkte literarische Fäden mit ihm verbunden, und auch im Schauplatz und der niederen Sphäre seiner Gestalten durchaus sein Ebenbild, ist das einzige spanische dramatische Werk, das vor der Ära Lope de Vegas irgendwelchen Eindruck auf der englischen Bühne hinterlassen hat: die kraftvolle, ihrer Zeit weit vorauseilende "Comedia de Calisto y Melibea". Rodrigo de Cota hatte sie um 1480 begonnen, von Fernando de Rojas war sie bis zur Jahrhundertwende zum Abschluß gebracht worden. 1499 als dramatische Novelle oder Buchdrama in 16 Akten zu Burgos gedruckt, wurde sie allmählich auf 21 Akte erweitert und brachte es zu Weltruf unter dem Titel "La Celestina", den ihr ihr Bühnenbearbeiter Romero de Żepeda im Jahre 1582 verlieh.

Daß die "Celestina" sich in England erstaunlicher Beliebtheit erfreute, beweist ein kurzer Überblick über die Schicksale, die dieses Stück im Laufe eines Jahrhunderts bei den Elisabethanern erfuhr. Um 1530 wurde es als Interlude in Versen aufgeführt und den Bedürfnissen der damaligen Bühne angepaßt. Der Name des Bearbeiters ist nicht überliefert: vielleicht war es John Rastell selbst,

der Schwiegersohn Sir Thomas Mores, auf dessen Presse es unter dem etwas umständlichen Titel erschien: “A new comodye in englysh in maner Of an enterlude ryght elegant & full of craft of rethoryk, wherein is shewd & dyscrybyd as well the bewte & good propertes of women, as theyr vycys & evyll condicios, with a morall cōclusion & exhortacyon to vertew”. Fünfzig Jahre später ereiferte sich ein griesgrämiger Puritaner über “the tragical Comedie of Calistus, where the bawdresse Scelestina[1]) enflamed the maiden Melibea with her sorceries”[2]). Sie ist identisch mit einem Stück, das im Jahre 1582 am Londoner Hof aufgeführt wurde: “A Comedy of Beauty and Housewifery, on St. John's day, by the Lord Hunsdon's servants”. Unterm 24. Februar 1591 enthält das Buchhändlerregister einen Eintrag, der sich auf die Veröffentlichung von “Lacelestina Comedia in Spanyshe [d. h. also wohl eine Übersetzung aus dem span.]” bezieht, und am 5. Oktober 1598 wird die Druckerlaubnis erteilt für “a booke entituled the tragick comedye of Celestina wherein are discoursed in most pleasant stile many Philosophical sentences and advertisements verye necessarye for younge gentlemen Discoveringe the sleights of treacherous servantes and the subtle cariages of filthye bawdes” (Arber's Transcript of the Stationers' Register, Bd. III, S. 42). In “Englishmen for my Money” Vers 983, einem Stück, das vermutlich um 1598 von Haughton verfaßt, aber erst 1616 aufgeführt worden ist, finde ich dann eine “Madame celestura de la I know not what”; ist dies, wie ich vermute, ein Druckfehler für “Celestina”, so würde dies, neben der jungen Witwe Celestina, einer Person aus Shirleys “Lady of Pleasure”, die einzige weitere Erwähnung des sp. Eigennamens Celestina in der englischen Dramenliteratur sein. Schließlich unternahm noch James Mabbe (nicht Thomas Mabbe, wie Collier II, 36 und II, 408 schreibt) — er ist uns bereits als Übersetzer des Guzmán de Alfarache bekannt — eine wörtliche Übertragung, zu der die Druckerlaubnis seinem Bruder Raph Mabb (sic!) am 27. Februar 1630 erteilt wurde (Arber's Transcript of the Stat. Reg., Bd. IV, S. 812), genau 100 Jahre nach Einführung der “Celestina” in England. Das Buch erschien 1631 unter dem Titel “The Spanisch Bawd Represented in Celestina, or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea”, als Herausgeber zeichnete Don Diego Puede-Ser (span., = engl. Sir James May-Be, Pseudonym für Mabbe.) Es war die erste Gesamtbearbeitung in Prosa, eine glückliche, federgewandte Wiedergabe des leidenschaftlichen Hauches, der über das Original gebreitet ist. Ein Neudruck dieser Übersetzung, zu dem J. Fitzmaurice-Kelly das Vorwort schrieb, findet sich in Tudor Translations, edited by W. E. Henley, VI., London 1894.

Von diesen Bearbeitungen ist für vorliegende Arbeit nur die von 1530 von Bedeutung. Ihr Inhalt ist kurz folgender. Calisto ist von seiner Angebeteten, der

[1]) Die Orthographie läßt eine Anspielung auf lat. scelestus “verrucht” vermuten — eine absichtliche Verdrehung, die auch sonst vorkommt —, wogegen der Verfasser des Interlude die richtige Bedeutung des spanischen Namens zu kennen scheint, “die Himmlische”, vgl. V. 928 ff. des Interl.)

[2]) Diese sowie die folgenden Angaben über Erwähnungen der “Celestina” zwischen 1530 und 1631 nach A. W. S. Rosenbach: The Influence of The Celestina in the Early English Drama (Shakesp. Jahrb. XXXIX S. 43 ff.).

ehr- und tugendsamen Melebea, wegen seiner allzusinnlichen Liebesauffassung abgewiesen worden. Außer sich vor Schmerz, schüttet er sein Herz dem Diener Sempronio aus, der ihm die Vermittelung der gewerbsmäßigen Kupplerin Celestina zu gebrauchen anrät. Durch ein fürstliches Geschenk ist diese rasch gewonnen. Als Garnverkäuferin verkleidet, macht sie sich an Melebea heran, sagt ihr verbindliche Worte über ihre Jugend und Schönheit, erregt Mitleid für den (liebes)kranken Calisto und listet der Ahnungslosen einen Gürtel ab, um ihn sofort dem Liebhaber als Zeichen gefügigen Nachgebens zu überbringen. Soweit, bis zur Schürzung des Knotens, reicht die Abhängigkeit des Engländers von dem spanischen Original. Was nun bei ihm folgt, ist eine hilflose Verwirrung aller angesponnenen Fäden der Handlung. Über Calistos fernere Geschichte tappt man im Dunkeln. Dagegen tritt Melebeas Vater Danio auf und erzählt einen bösen Traum, der ihn kürzlich bedrückt hat. Er sah seine Tochter in einem schönen Garten lustwandeln. Darin standen zwei Brunnen, der eine heilkräftig und klar, faul und übelriechend der andere. Eine Hündin nun, mißgestaltet, langgeschwänzt und scheußlich anzusehen, fiel sein Kind an und suchte es in den trüben Tümpel hineinzulocken. Melebea konnte kein Auge von dem Untier wenden, trat an den Rand des Wassers, tat einen Schritt — und Danio erwachte. Durch die Erzählung nachdenklich gestimmt, berichtet das Mädchen dem Vater ihren Verkehr mit Celestina und bittet Gott um Verzeihung für ihre Sünde. Vater Danio ist zufriedengestellt und benutzt die Gelegenheit, den "Vätern, Müttern und Jugenderziehern" im Publikum ähnlich folgsame Kinder zu wünschen.

Die spanische "Celestina" dagegen endet tragisch, nicht nur für die Liebenden, sondern für alle Hauptpersonen. Melibea läßt sich von der Kupplerin beschwatzen, fängt Feuer und willigt in eine Zusammenkunft mit Calisto. Inzwischen geraten dessen Diener samt ihren Dirnen wegen des Kuppellohns miteinander in Streit, ermorden Celestina und werden der strafenden Gerechtigkeit überliefert. Die Dirnen dingen einen Mörder, der an Calisto die Hinrichtung ihrer Zuhälter rächen soll. Gerade in dem Augenblick überrascht, wo er von Melibea die Erfüllung aller Wünsche erreicht hat, entkommt Calisto, springt über die Mauer, gleitet aus und bricht sich das Genick. Die Geliebte, nunmehr zu tragischer Größe heranreifend, steht für ihre Tat ein, besteigt einen Turm, gesteht dem Vater die Geschichte ihres Unglücks und stürzt sich kopfüber über die Brüstung.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen dem englischen "Calisto" und der spanischen "Celestina" herrscht allgemein die Meinung, die sich von Literaturgeschichte zu Literaturgeschichte fortpflanzt, daß das Interlude aus den ersten vier Akten der 21 des Originals schöpfe, und daß der englische Bearbeiter ein hohes Maß von Selbständigkeit bewahrt habe. Beide Annahmen treffen nicht ganz zu. Denn die Anfangszeilen des Interlude mit ihren Anspielungen auf "Franciscus Petrarchus" und "Eraclito" gehen auf den "Prólogo" zurück, der zum erstenmal in der Sevillaner Ausgabe 1502 erscheint. Von den Akten ist der dritte des spanischen Stückes überhaupt nicht benutzt worden, während vom Beginn des fünften einige Redewendungen übernommen sind. Statt Akt I—IV als literarische Quellen anzugeben, müßte es also richtiger heißen, daß unser Interlude auf Bruchstücken des Prologs, großen zusammenhängenden Teilen von Akt I, II und

IV und wenigen Zeilen vom V. Akt einer spanischen Celestinaausgabe beruht, die nach 1502 erschienen ist. Beinahe zwei Drittel des Englischen lehnen sich mehr oder weniger wörtlich an das Original an: 673 von den 1099 englischen Versen entsprechen dem spanischen Text, meist so sklavisch als sich Prosa im knappen englischen "rhyme royal" wiedergeben läßt, höchst selten nur unter Zusammenziehung allzu weitschweifiger Tiraden zu kürzeren Zeilen sentenzenartigen Gepräges; von einer "Selbständigkeit" des Verfassers kann also nur cum grano salis die Rede sein. Auf einer im folgenden zusammengestellten Tabelle ist dieses Abhängigkeitsverhältnis unter Gegenüberstellung des spanischen und englischen Textes für jede einzelne Zeile ersichtlich; zugrundegelegt ist für die "Celestina" die Ausgabe von Julio Cejador y Frauca (Clásicos Castellanos), Madrid 1913, für "Calisto" der Neudruck der Malone Society 1908.

Zeilenentsprechungen sp. *Celestina* Seite u. Zeile	engl. *Calisto* Vers	Originalverse *Calisto*
Prólogo		
17^{10}—^{13}	1—3	
15^{1}—16^{2}	4—5	
		38
I. Auto		
31^{21}—33^{13}	*44—61	
33^{14}—^{15}	62—63	
33^{20}—34^{9}	64—73	8
34^{10}—^{14}	*82—85	
(35^{13}—37^{1})	(86—88)	7
39^{13}—^{14}	96—101	4
39^{15}—^{16}	103—104*	1
39^{19}—40^{4}	114—120	9
40^{6}—^{23}	121—132	1
41^{4}—^{7}	134—137	
41^{10}—42^{10}	138—151	1
43^{15}	153	
43^{20}—44^{8}	154—161	2
45^{6}—^{12}	164—168	
45^{15}—^{20}	169—172	
50^{1}—^{6}	173—177	
(50^{8}—51^{2})	(178—179)	
51^{3}—^{15}	180—193	7
(52^{6})	(201)	6
(52^{14}—53^{13})	(208—228)	
		84

Zeilenentsprechungen sp. *Celestina* Seite u. Zeile	engl. *Calisto* Vers	Originalverse *Calisto*
	(Übertrag:	84)
54^{8}—59^{19}	229—305†	16
[Szene:	[Bericht:	
60^{1}—62^{24}]	322—375]*	5
64^{3}—^{6}	381—383	
65^{4}—^{5}	384—385	
65^{4}—66^{5}	386—395*	2
67^{3}—^{6}	398—401	4
67^{12}—^{16}	406—410	
68^{8}	411—412	
69^{9}—^{12}	413—416	3
70^{6}—^{9}	420—426	7
91^{2}—92^{3}	434—454	
93^{1}—^{12}	455—468	7
93^{13}—^{19}	476—481	16
95^{15}	498	5
98^{3}—99^{5}	504—520	
(101^{16}—102^{3})	(521—531)	
(102^{16}—103^{8}	(532—538	
103^{9}—^{14}	539—545	
(104^{8}—105^{15}	(546—555)	
105^{24}—108^{2}	556—587*	1
111^{7}—^{18}	589—595	
II. Auto		
113^{11}—^{13}	596—597	
(115^{5}—^{10})	(598—601	
		150

Zeilenentsprechungen sp. *Celestina* Seite u. Zeile	engl. *Calisto* Vers	Originalverse *Calisto*
	(Übertrag:	150)
119^{3}—^{5}	602	8
120^{2}—^{3}	611	2
(122^{6}—^{11}	(614—616)	2
125^{3}—126^{9})	(619—638)†	
III. Auto		
IV. Auto		56
171^{9}—172^{8}	*695—701	2
172^{11}—^{16}	704—708	
172^{19}—174^{1}	709—724	4
174^{10}—175^{10}	729—745	4
175^{10}—177^{16}	750—783	1
177^{17}—180^{9}	788—829	
181^{1}—182^{7}	830—854	
185^{13}—187^{5}	855—879	
188^{9}—189^{7}	880—889	
189^{10}—190^{10}	890—901	15
V. Auto		
193^{21}—194^{2}	917—919	
193^{15}	920†	179†
		126

„*Calisto*": Gesamtzahl: 1099 Verse
davon original: 426 „
a. d. Span. übernommen: 673 Verse

( ) keine wörtliche, wohl aber sinnentsprechende Übersetzung. * eine neue Person tritt auf
† schließt eine Szenengruppe ab.

Statt der 14 Personen der "Celestina" haben wir es im Interlude mit 9 zu tun. 6 davon treten handelnd auf: Calisto und Melebea (die Liebenden); Sempronio und Parmeno (Calistos Diener); Danio (der Vater der Melebea) und Celestina[1]) (die Kupplerin). Die übrigen werden im Text angeführt: die Dirnen Eleeea (V. 323ff.

[1]) V. 509: "Celestena" im Reim mit "Claudena". Sonst "moder Celestyne" V. 539.

= sp. Elicia) und Arusa (V. 556ff. = sp. Areusa); und Cryto (V. 326 = sp. Crito), Eleceas Liebhaber. Außerdem findet sich im "Calisto" als Vater Eleceas ein gewisser Elyso genannt (V. 555), der als Vater Areusas in der "Celestina" erwähnt wird (sp. Eliso), wo Areusa und Elicia Basen sind. Von orthographischen Abweichungen abgesehen, hat sich an den Eigennamen nichts verändert; nur Pleberio ist in einen "Danio" umgewandelt worden.

Schon die eben angeführte Namenliste hat etwas Auffälliges, wenn man sie mit denjenigen der zeitgenössischen Stücke des ältern Heywood und Shelton vergleicht. Sie ist die erste in England, die Taufnamen statt der herkömmlichen Magnificence, Liberty, Everyman, oder der schematischen "Palmer, Pardoner, Poticary, Pedlar" durchführt. Demgemäß sind auch die Träger der Namen nicht mehr Typen oder Klassenvertreter, sondern Individuen. Abstraktionen oder Allegorien jeder Art sind peinlich vermieden — bis auf jenen merkwürdigen Traum des Danio, die einzige Stelle, an der das Interlude, wie bereits hervorgehoben, sich von seiner Vorlage emanzipiert hat. Demgemäß zeigt sich der Bearbeiter, so lange er sich leiten läßt, als geschickter Nachahmer; auf eigene Füße gestellt, läßt er sehr schnell den angenommenen Realismus fahren und verfällt bedingungslos in die alte Sitte der Personifikation. Dreihundert Verse hindurch hatte er sich bemüht, den Charakter der Celestina mit einer Fülle höchst lebenswahrer Einzelzüge nachzuzeichnen. Nun wird sie plötzlich

> "A foule rough bych aprikeryd cur...
> whych strakyng her body along on the gras
> And wt her tayle lykked her so that she
> Made her selfe a fayre spaniell to be". (V. 962—65).

Mit andern Worten: die abstrakte Idee ihres verwerflichen Gewerbes, ein allgemeiner Begriff des Lasterhaften schwebt dem Dichter vor, das gerade Gegenteil jener geschäftigen, wetterwendischen, doppelzüngigen alten Hexe, die der Spanier durch ihre glänzende Überredungskunst ins Künstlerische, durch ihre mephistophelische Gewissenlosigkeit beinahe ins Gewaltige gesteigert hat.

Ein weiterer Blick auf das Personenverzeichnis lehrt, daß die Handlung weder auf klassischer, historischer noch biblischer Tradition beruhen kann. In der Tat ist "Calisto" ein weltliches Drama, das erste, das als Quelle das Leben und nur allein das Leben benutzt hat. Dazu bot freilich die spanische Vorlage so gut wie alle Unterlagen: dennoch bleibt es unstreitig das Verdienst des unbekannten Bearbeiters, daß er das neue Problem in ihr erkannte und daß er mit einem kühnen Wurf auf die englische Bühne zu stellen wagte, was jeder Zuhörer mit eigenen Augen in den Winkeln und Gäßchen der Stadt verfolgen konnte — ja, was mehr ist, daß er dies zum erstenmal in jenem glücklichen Mischstil von Romantik und Realismus tat, der sich gleichweit entfernt hält von Sentimentalität wie von übertriebenem Naturalismus. Vergleicht man damit die possenhafte Brautwerbung in "Ralph Royster Doyster", der 16 Jahre später auf der Bühne erschien und als erste englische Komödie gerühmt wird, so wird es doppelt auffällig, ein wie gerader Weg von Calistos leidenschaftlicher Liebe zu der allverzehrenden Glut eines Romeo führt, und von dem geschäftigen Treiben im Hause Celestinas zu Mistress Quicklys fragwürdigem Reich im Eberkopf zu Eastcheap (H 4 A II,4; III,3; B II,4).

Der Verfasser des "Calisto" muß ein kundiger Theaterfachmann gewesen sein; denn er erkannte, daß ein Buchdrama bei seinem englischen Publikum kein Glück haben konnte. Auf die Aufführung allein kam es an, und in diesem Sinn bearbeitete er die "Celestina". Doch hielt er sich, wie angedeutet, von der überkommenen Schablone der Moralitäten im allgemeinen fern. Vielmehr weisen, außer der Individualität der Gestalten und der Vermeidung des allegorischen Elements, noch weitere Züge in "Calisto" auf das "regular play" hin. Zunächst die weise Beschränkung des Interludienschreibers, der nur drei von den 21 Akten des Originals wählte, endlosen Akten, deren erster in der mir vorliegenden Ausgabe von Julio Cejador y Frauca über 80 Seiten umfaßt. Dann sein Versuch, die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung zu beobachten, ohne wesentliche Einzelheiten des spanischen Stückes auszulassen, soweit sie in den von ihm benutzten Teilen enthalten sind. Zu diesem Zweck ersetzt er die 21 Bühnenverwandlungen der 3 zugrunde liegenden Akte durch vier Szenengruppen: 1. Garten bei Melebeas Haus, Z. 1—305; 2. Calistos Garten, Z. 306—638; 3. bei Melebea, Z. 640—928; 4. Im Hause Danios, Z. 930—1099. Wenn auch äußerlich durch keine Bühnenanweisung abgehoben, ist der Beginn einer neuen Gruppe leicht daran festzustellen, daß nach elisabethanischem Theaterbrauch die Bühne leer bleibt. Der Zusammenziehung der Schauplätze entsprechend wird die Dauer der Handlung auf wenige Stunden herabgesetzt, was manches "ayer" des Originals in ein "even now" verwandelt (z. B. Calisto Z. 824). Statt umständlich dargestellter Botengänge genügt ein Befehl oder ein kurzer Bericht. Einmal ist eine ganze episodische Handlung, die der Bearbeiter wohl ihrer effektvollen Komik wegen ungern missen wollte, in eine Erzählung umgewandelt worden: es ist die Stelle, wo der eifersüchtige Sempronio eine der Dirnen mit einem neuen Liebhaber zu überraschen droht. Sempronio klopft ungestüm an die Tür, der Galan wird auf den Dachboden gepackt, und nun gilt es alle Überredungskunst zusammenzunehmen, um dem wütend Einlaß Begehrenden klarzumachen, es sei die Geliebte eines Mönchs, deren Tritte er so ungeduldig über seinem Haupte vernehme (Calisto V. 322—375).

Ganz ist es freilich dem Verfasser des "Calisto" nicht gelungen, den freien Geist, den die pikareske "Celestina" atmet, in die strengen Regeln einer klassischen Tragödie zu zwingen. Ohne auf eine Art Klimax oder Peripetie Rücksicht zu nehmen, brach er dem Schluß des Werkes die Spitze ab. Statt der Katastrophe, die das Original mit so erdrückender Folgerichtigkeit und Notwendigkeit herbeiführt, wendet sich bei ihm alles zum Guten. Schulmeisterliche Gründe bewegen ihn, seine Heldin in einer wässerigen Moralpredigt zur bußfertigen Magdalena zu stempeln. Damit bleibt das Leben der Hauptgestalten zwar geschont; aber alle jene Keime werden hoffnungslos erstickt, die die "Celestina" turmhoch über ihre Zeit hinauswachsen lassen: die Ursprünglichkeit, Lebenstreue und überlegene Darstellung des gewagten Stoffs. Die Ethik des Spaniers widersprach der der Kirche; unseres Stückes "morall coclusion & exhortacyon to vertew" ist auf denselben Ton gestimmt wie der Bannfluch, mit dem der Oxforder Professor Luis Vives (selbst ein Spanier) die "Celestina" auf den "index expurgatorius" seiner "Institutio Christianae feminae" gesetzt hat. Vielleicht sollte diese "morall co-

clusion" weiter nichts als eine öffentliche Zustimmung zu dem Buch des Vives sein, das 1523 erschien: auf alle Fälle zerstört sie in höchstem Maße den einheitlichen Eindruck des Dramas, vor allem in dem Charakter der Heldin, die hier als artiges, unterwürfiges, wenn auch etwas eitles Mädchen erscheint, das sich mit seiner Sprödigkeit brüstet (V. 640ff.), aber sich dabei seiner Reize wohl bewußt ist:

"I know that nature hath gyvyn me bewte
with sanguynyous compleccyon fauour & fayrness" (V. 16—17).

Bei dem Spanier hingegen ist sie ein heißblütiges südländisches Geschöpf, das zwischen Standesrücksichten und brünstigem Verlangen steuerlos hin- und herschwankt, sich aber schließlich über alle Schranken hinwegsetzt, die Liebe allein zur Richtschnur seines Handelns macht und durch einen selbstgewählten Sühnetod zeigt, daß es für seine Taten einzustehen vermag.

Außer Melebea hat der Bearbeiter eine zweite Gestalt seiner moralischen Tendenz untergeordnet, trotz abweichender Entwicklung in der "Celestina": Calistos Diener Parmeno, den er als eine Art guten Geist dem ruchlosen Treiben seines Genossen Sempronio gegenüberstellt, obgleich auch er zuletzt den Künsten der Kupplerin erliegt. Im Spanischen erscheint Pármeno als genau derselbe Picaro wie sein Spießgeselle; nur kehrt er die gutmütigen Merkmale des Typus hervor, solange ihm die Rolle des Biedermanns zustatten kommt. Sobald er sich mit seinem Herrn überwirft, stellt er den Sempronio an Liederlichkeit und Händelsucht beinahe in den Schatten, beansprucht Celestinas Kuppellohn für sich und hilft die Alte aus dem Wege räumen.

In bezug auf die Quellenfrage zu "Calisto" stehen sich zwei Meinungen gegenüber. Die eine behauptet, daß das Interlude direkt nach der spanischen Vorlage gearbeitet sei, die andere nimmt als Zwischenglied eine Bearbeitung in einer dritten Sprache an. Als solche kämen nur die vor das Jahr 1530 fallenden in Betracht. An die 1520 von Wirsung veröffentlichte deutsche Übersetzung ist wohl kaum zu denken. Underhill (S. 375) erkennt, ohne nähere Begründung, in einer italienischen Übersetzung des Alfonso Ordoñez (Venedig 1505) den Grundtext zum "Calisto"; auf eine französische Vorlage ließe der Ausdruck "Dew gard" (V. 80) schließen, doch findet er sich häufig in zeitgenössischen Dramen. Rosenbach schließlich entscheidet sich für eine spanische Ausgabe, deren Druckort vielleicht in Italien zu suchen sei. Da mir keine der fremden Übersetzungen zugänglich ist, sondern nur das spanische Original und das englische Interlude, kann ich zu dieser Frage keine endgültige Stellung nehmen. Trotzdem scheinen mir zwei Eigentümlichkeiten des Interlude ein Mittelglied zwischen diesem und dem Urtext wenig wahrscheinlich zu machen:

1. Die häufige Anwendung von romanischen Wörtern oder Wortverbindungen, die sich völlig mit dem spanischen Text decken, z. B.:

perdurable god (V. 299) = perdurable Dios;

gracyous damsell (V. 733) = Donzella graciosa;

O angelyk ymage o perle so precyous (V. 704) =
¡O angélica ymagen! ¡o perla preciosa!

a spyce of heryse (V. 138) = especie de heregía.

und der ganze Abschnitt V. 222—225. der sich auf S. 56 d. Arb. zitiert findet. Ausschlaggebend ist dieses Argument jedoch keineswegs. da die angeführten Wörter, als gemeinromanisch, auch ganz gut von einer franz. oder ital. Zwischenquelle beibehalten werden konnten.

2. Bedeutend beweiskräftiger für den direkten Zusammenhang zwischen spanischem Original und englischer Bearbeitung scheint mir die auffällige Übereinstimmung in der Schreibung der Eigennamen. z. B. Eraclito (V. 4), Narciso (V. 866), Nembroth (V. 166) und Tapaya (V. 121), letzteres offenbar ein Druckfehler für sp. Tarpeya. Bei diesem Wort ist unserem Autor im übrigen ein seltsamer Fehler unterlaufen. Der spanische Text ist klar:

"Mira Nero de Tarpeya	"Nero schaute vom tarpejischen Felsen aus zu,
á Roma cómo se ardía:	Wie Rom aufbrannte:
gritos dan niños é viejos	jung und alt schreit,
é el de nada se dolía."	alles aber rührte ihn nicht."

Der englische Bearbeiter faßte "mira" als Imperativform (2. sing. imp., wie er es in dem später zu zitierenden V. 222 mit Recht getan hat). statt als 3. sing. präs., und verwechselte obendrein den tarpejischen Felsen mit irgend einer Favoritin des römischen Kaisers, denn er gibt die Stelle folgendermaßen wieder:

"Behold nero in the loue of tapaya oprest,
Rome how he brent: old and yong wept,
But she toke no thought, nor never the less stept."

Das einzige Mißverständnis dieser Art. das mir neben dem genannten begegnet ist, findet sich auffälligerweise genau eine Zeile vorher: doch liegt hier die Möglichkeit vor, daß der Reimzwang dem Dichter die Wortwahl diktiert hat (V. 118 bis 120):

"¿ Quien tiene dentro del pecho aguijones.
paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias,
pecados, sospechas, todo á vna causa?"
(= alles aus derselben Ursache).

"For I fele sharp nedyls within my brest
Peas, warr, truth, haterad and iniury,
Hope and suspect, and all in one chest."
(= alles in einem Kästchen, bezw. in einer Brust).

Außerdem scheint sich hier auch hinter den beiden "sharp needles" ein Übersetzungsfehler zu verbergen: "aguijones" sind Wespenstachel: dem Bearbeiter scheint aber "agujones" vorgeschwebt zu haben (augment. zu "aguja". Nadel, also dicke lange Packnadeln). Die ital. Übersetzung hat hier "coltelli".

Wenn sich dieselben hier erwähnten Irrtümer auch in einer anderssprachigen Übersetzung der "Celestina" vor dem Jahre 1530 nachweisen ließen. so würde die Quellenfrage dadurch gelöst sein. Vorderhand scheinen sie mir aber nur die direkte Abhängigkeit des Interludienverfassers vom spanischen Original wahrscheinlicher zu machen.[1]) Ist dem so. so kann man nicht umhin. die Geschick-

[1]) Daß weder die franz. noch die ital. Übersetzung die Quelle des Engländers gewesen sein kann, hält auch H. W. Allen. Celestina. London 1908. S. 342 für erwiesen. Vgl. Shak. Jahrb. XLV, 410.

lichkeit, mit der er das Stück dem Geiste seiner Muttersprache angepaßt hat, und die glückliche Hand zu rühmen, die sogar für die sprichwörtlichen Redensarten, die dem Stil der "Celestina" einen so bezeichnenden Stempel aufdrücken, eine geeignete Prägung fand. Ein paar Beispiele werden zeigen, daß er seiner Aufgabe in dieser Hinsicht gewachsen war:

1. Cierre la boca é comience abrir la bolsa.
   1. Bid him close his mouth and to his purse get (V. 451).
2. De ninguna cosa es alegre possesion sin companía.
   2. Without company mirth can haue no estate (V. 576).
3. De las obras dudo, cuanto mas de las palabras.
   3. Words are but wynd; therefore attons (V. 450).
4. Quien torpemente sube á lo alto, mas ayna cae que subió.
   4. Who so euer with wrong rych doth make him
      Sooner than he gat it, it will forsake him (V. 542—43).

Das Sprachgefüge des Interlude ist flüssig, der Dialog frisch, pointiert; zuweilen folgen Frage und Antwort Schlag auf Schlag in einer Zeile, wie in der Unterhaltung zwischen Calisto und Sempronio, in der der Herr dem Diener seine Herzensgeheimnisse enthüllt und dieser ihn an die Kupplerin verweist (V. 80ff.). Manche Stellen dieser Szene, der besten des Stückes, stehen auf einer Höhe, die man einem englischen Dramatiker um 1530 nicht zutraut. Ein besonderer Wohllaut liegt in den Zeilen, in denen der Liebhaber die Reize seiner Melebea aufzählt: der Ton ist zart, schlicht, abwechslungsreich, die Worte des Originals sind soweit als möglich beibehalten. Diese ganze Beschreibung mag daher hier als Beispiel dafür folgen, wie der englische Bearbeiter den ungewöhnlichen Rohstoff formte, den ihm das Original bot:

Cel. (S. 53,7): "Mira la nobleza é antigüedad de su linaje,
el grandíssimo patrimonio, el excelentíssimo ingenio,
las resplandescientes virtudes, la altitud
é enefable gracia, la soberana hermosura,
de lo qual te ruego me dexes hablar vn poco,
porque aya algún refrigerio...
Comienço por los cabellos. ¿Vees tu las madexas
del oro delgado, que hilan en Arabia? Mas lindos són
é no resplandescen menos. Su longura hasta el
postrero assiento de sus pies; despues crinados é
atados con la delgada cuerda, como ella se los pone,
no ha más menester para conuertir los hombres en piedras. —
Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas;
las cejas delgadas é alçadas; la nariz mediana;
la boca pequeña; los dientes menudos é blancos,
los labios colorados......; el pecho alto;
la redondez é forma de las pequeñas tetas,
¿quién te la podría figurar?......
La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece
la nieue; la color mezclada, qual ella la escogío para sí.

Las manos pequeñas en mediana manera ...
los dedos luengos; las vñas en ellos largas é coloradas ...
Aquella proporción, que veer yo no pude, no
sin duda por el bulto de fuera juzgo incompa-
rablemente ser mejor que la que Páris juzgó entre
las tres Deesas."

Cal. (V. 222ff.): "Behold her noblenes, her auncyon lynage,
Her great patrymony, her excellent wyt,
Her resplendent verteu, hye portly corage,
Her godly grace, her suffereyn bewte perfyte!
No tongue is able well to expresse it.
But yet, I pray the, let me speke a whyle,
My self to refresh in rehersyng of my style:
I begyn at her herr, which is so goodly,
Crispyd to her helys, tyed with fyne lase,
Farr shynyng beyond fyne gold of araby!
I trow the son coler to hyt may gyff place;
That who to behold it myght haue the grace
Wold say incomparison nothyng countervaylys. — —
Her gay glasing eyen so fayre and bryght;
Her browes, her nose in a meane no fassyon faylys;
Her mouth proper and feate, her teeth small and whyght,
Her lyppis ruddy, her body streyght upryght;
Her lyttyll tetys to the eyes is a pleasure,
O, what Joy it is to se such a fygure!
Her skyn of whytnes endarkyth the snow
Wyth rose colour ennewyd, I the ensure.
Her lyttyll hands in meane manner, — this is no trow —
Her fyngers small and long, with naylys ruddy, most pure;
Of proporcyon none such in purtrayture:
Without pere, worthy to haue for fayreness
The apple to parys gaue venus the goddes."

Wie bereits angedeutet, blieb die "Celestina" lange Jahre hindurch der einzige Zustrom frischen Renaissancebluts, der den erstarrten Körper der mittelalterlichen Dramatik belebte. Ein halbes Jahrhundert nach "Calisto" begannen die Bühnen anderer Länder ihren Einfluß auf die englische zu üben; aus Spanien selbst, das sich bereits unter der Regierung Philipps II. eines Namens wie Cervantes rühmen konnte, fand in den nächsten hundert Jahren kein Drama den Weg herüber. Erst in jener Glanzzeit, als Lope de Vega und Calderon das europäische Theater beherrschten und den Klassikern Frankreichs und Italiens Stoffe, Verwicklungen und Einfälle lieferten, fiel ein Lichtstrahl davon auf England. Doch ist zu bedenken, daß Lope seine Stücke 1604—19 erscheinen ließ, Calderon sogar erst 1632 — zu einer Zeit also, wo die Meister der elisabethanischen und älteren jakobitischen Bühne längst den Zenith ihrer Schaffenskraft überschritten

hatten. Daher ist es nicht zu verwundern, daß Fletcher zwar fast ein Dutzend spanischer Novellen verarbeitet hat, wie wir bereits sahen, aber nur ein einziges Drama: Guillén de Castros "Fuerza de la Costumbre", das Vorbild zu "Love's Cure." Von Tirso, Lope, Calderón, Tellez und Moreto findet sich überhaupt keine Spur in jener Periode des englischen Dramas, die mit dem Jahre 1642 abschließt, außer in Shirleys "Opportunity" (vgl. L. Stiefel, Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den ersten Stuarts. Teil I: Roman. Forschungen V, S. 193ff. Teil II: Herrigs Archiv XCIX S. 271). Um so größer war dann die Flut der Intriguenstücke und "comedias de capa y espada", die, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einsetzend, von der Restaurationszeit bis tief hinein in die Regierungszeit des ersten Georg dauerte und alle namhaften Dichter von Dryden, Wycherley und Crowne bis Steele und Colley Cibber tributpflichtig machte. Merkwürdigerweise liebt es aber gerade die ältere Periode, die spanische Herkunft schon im äußeren auszudrücken: von den 17 Stücken (die nur dem Namen nach bekannten mitgezählt), welche innerhalb der hundert Jahre, seit Kyd es zum ersten Mal in der "Spanish Tragedy" einführte, das Wort "Spanish" in ihren Titel oder Untertitel aufnahmen, gehören 15 der von uns behandelten Zeit an; nur zwei sind nach 1642 verfaßt. Die Namen dieser 17 Stücke sind:

1. Kyd: The Spanish Tragedy, aufgeführt 1586, erschienen 1594.
2. ?: The Spanish Comedy (Spain's Comedy), 1591, verloren. Vgl. Henslowe's Diary, Bd. II, S. 150. Vielleicht identisch mit: The First Part of Jeronimo.
3. Greene: The Spanish Masquerado, vor 1592, verloren. Vgl. Cambr. Hist. of Engl. Lit., Bd. V, S. 133.
4. Dekker, Haughton, Day: The Spanish Moor's Tragedy, aufgeführt 1600. Wohl identisch mit "Lust's Dominion."
5. Middleton: Blurt, Master Constable, or The Spaniard's Night-Walk, aufgeführt 1601.
6. Dekker ?: The Spanish Fig, aufgeführt 1602, verloren. Nach Fleay, Bd. II, S. 308 vielleicht identisch mit 13. The Noble [Spanish] Soldier.
7. ?: The Spanish Maz (= Mucedorus ?), 1605, verloren. Vgl. Extracts from the Accounts of the Revels at Court, ed. P. Cunningham (Shakespeare Society, London 1842), S. 205.
8. Fletcher, Massinger: The Spanish Curate, aufgef. 1622, gedr. 1647.
9. Middleton, Rowley: The Spanish Gipsy, aufgef. 1623, gedr. 1653.
10. Massinger (?): The Spanish Viceroy, or The Honour of Women, aufgeführt und gedruckt 1624, verloren.
11. Shirley: The Spanish Duke of Lerma, aufgeführt vor 1627, ins Stationers' Register eingetragen 1653, verloren.
12. J. Mabbe: The Spanish Bawd, represented in "The Celestina" (wörtl. Übersetzung aus dem Spanischen), gedr. 1631.
13. Dekker, Rowley: The Noble [Spanish] Soldier, or A Contract Broken, justly Revenged. Ins Stat. Reg. eingetragen 16. Mai 1631, gedruckt 1634. S. unter 6.
14. Davenant: The Spanish Lovers. 1639 ins Stat. Reg. eingetragen als "The Distress", gedruckt 1672 (Fleay, Bd. I, S. 103).

15. ?: The Spanish Puecas, or The Purchase. Vgl. Fleay, Bd. II. 336., verloren.
16. Davenant: Cruelties of the Spaniards in Peru, vor 1660.
17. Dryden: The Spanish Friar, aufgeführt 1681.

Faßt man das Ergebnis des eben betrachteten Kapitels zusammen, so stellt sich heraus, daß das England Shakespeares der Literatur der Halbinsel gegenüber noch nicht zu derselben stolzen Unabhängigkeit vorgedrungen ist, zu der es in staatlichen und völkischen Fragen längst erstarkt war. Denn wie energisch man sich auch gegen den politischen verwahrt hatte, der literarische Einfluß Spaniens wird überall auf der elisabethanischen Bühne mit offenen Armen willkommen geheißen, wie er sich gerade bietet, realistisch oder idealisierend, fest im Leben eingewurzelt oder im Reiche der Phantasie. Doch haben sich nur die realistischen Züge als dauernd wertvoll erwiesen. Die überspannten Ritterbücher, Schäferromane und höfischen Traktate mit ihrem Aufwand an unmöglichen Situationen und Charakteren und der Geschraubtheit des Stils fingen an, der Vergessenheit zu verfallen, ehe noch alle großen Meister der elisabethanischen Zeit von der Bühne abgetreten waren. Dagegen mußte die gesunde Lebenskraft des vulgären Schelmen und seines weiblichen Gegenstücks, der Kupplerin, die Aufmerksamkeit ernstgesinnter Dichter erregen, zumal die Vermischung von Romantik und Realismus, wie sie die "Celestina" zum ersten Mal durchführt, das nachahmenswerteste Mittel zur Vermeidung eines allzu poesielosen Naturalismus darstellte. Leben und Dichtung vermögen fortan Hand in Hand zu gehen, und das Theater kann solche Menschen von Fleisch und Blut erstehen lassen, solche jedem verständliche Leidenschaften gestalten, solche von allen durchlebte und doch über die Alltäglichkeit erhabenen Konflikte gestalten, wie Shakespeares Dramen sie in vollendeter Meisterschaft bieten. Die Kunst, das reale Leben, die Kunst, individuelle Charaktere auf die Bühne zu stellen und sie trotzdem dichterisch zu verklären, hat England sich an Spanien herangebildet.

Das kulturelle und soziale Spanien im elisabethanischen Drama.

Das politische Spanien war den Zeitgenossen Elisabeths ein Gegenstand des Abscheus gewesen; dem literarischen Spanien gewährte man ungehindert Einfluß auf den Werdegang der heimischen Dramatik; beiden aber gelingt es nicht, auf der englischen Bühne ein wahrheitsgetreues Spiegelbild ihres Ursprungslandes hervorzurufen. Mit diesen zwei Interessensphären sind jedoch die Berührungspunkte zwischen Großmächten nicht erschöpft. Handel, Gesellschaftskultur, soziales Leben und Sprache üben ihre Wechselwirkungen, und damit taucht in der weiteren Erörterung die Frage auf, wie sich die Elisabethaner mit dieser Seite der spanischen Weltgeltung in ihren Dramen abfanden.

Oft genug hat ja solch ein Herüber- und Hinüberströmen zwischen beiden Völkern stattgefunden, das dazu angetan war, die Kunde voneinander zu vertiefen und aus eigener persönlicher Anschauung zu korrigieren, was Hörensagen oder Bücherweisheit in ein schiefes Licht gerückt hatten. Ein größeres Maß von wohlwollender Berücksichtigung oder mindestens von Objektivität wird also auf diesem Gebiet von vornherein zu erwarten sein.

Sehen wir ab von den britischen Pilgerscharen, die im 15. Jahrhundert an das Grab des Apostels in Santiago de Campostela wallfahrteten oder von Gelehrten, die vereinzelt im arabischen Spanien nach den Resten griechischer Philosophie und Medizin gefahndet haben mochten. Aber schon im 14. Jahrhundert hören wir von englischen Kaufleuten, die sich an den Hafenplätzen Barcelona, Cádiz, Bilbao, Sanlúcar de Barrameda, ferner in den Städten des Inlands, in Madrid, Córdova, Sevilla und Valladolid seßhaft gemacht haben. Durch die entlassenen Soldaten der Expedition des Thomas Grey Marquis Dorset nach Guipúzcoa im Jahre 1512, die militärisch ein vollkommener Fehlschlag war, erhalten sie neuen Zuwachs. Seit 1530 wird ihr Handel mit dem Mutterland organisiert und durch Privilegien geregelt, bis das heraufziehende Ungewitter des Armadaunternehmens 1585 alle Beziehungen durch königliches Edikt untersagt: von nun an wird sogar das Bereisen des Landes den Engländern auf Betreiben der Inquisition für Jahrzehnte verboten (vgl. Shakespeare's England, Bd. I, S. 215). Und von spanischer Einwanderung in England braucht man nur an den (allerdings bald wieder versiegenden) Strom zu erinnern, der im Gefolge erst Katharinas von Aragonien, dann Philipps II. bei deren Heiratsverbindungen mit dem englischen Hof herüberkam, oder an die Scharen von Flüchtlingen, wie wir in Alonzo Pérez einen kennen-

gelernt haben, die am Hofe Elisabeths vor den politischen und religiösen Verfolgungen ihres Heimatlandes Schutz suchten. Für viele Gebiete des Lebens bot sich den elisabethanischen Dichtern hier ein Vertreter, ein Augenzeuge. Darum können sie in der Schilderung dieser Ausländer und ihres Landes sich in weitgehende, meist zutreffende Einzelheiten einlassen.

Fassen wir zunächst, unter Ausschluß der sprachlichen, den Einfluß der kulturellen Beziehungen auf die elisabethanische Auffassung von Spanien und den Spaniern ins Auge. Sie befassen sich sowohl mit der äußerlichen Gestaltung des Landes, seinen Bodenschätzen, Erzeugnissen und Weltgeltungsfaktoren, als auch mit den inneren Rasseeigentümlichkeiten und im Volke wurzelnden Sitten und Bräuchen.

Die Kenntnis des Landes selbst ist naturgemäß unvollkommener und spärlicher, als die seiner Fernwirkungen, die es als Weltmacht ausübte.

Das Klima, das in der Ebene des Ebro und den Pyrenäen bekanntlich eine beträchtliche Rauheit aufweist, wird stereotyp als *heiß* geschildert. "Sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain" (III.2) und "Spain? Faith, I saw it not, but I felt it hot in her breath" (III.2) heißt es in Err.; ebenso "our hot Spaine" in Span. III, 12a. Oft macht man sich von dieser Hitze eine übertriebene Vorstellung, so in Engl. V. 586ff.:

"Heigham: Came you sir from Spaine lately?
Post: I sir; why aske you that?
Haruie: Marry, sir, thou seemes to haue bin in the hot countries, thy face looks so like a peece of rusty bacon."

Als Folge dieser klimatischen Verhältnisse dürfen Beaumont-Fletcher sehr wohl von "*fruitful Spaine*" reden (Malta I.3); doch vgl. hierzu Heywoods Ansicht in Trav. S. 12 (S. 82 d. Arb.): "Spaine, that yeelds scant of food...". Diese Auffassung ist wohl die ältere, findet sie sich doch schon in Boorde, Introd. to Knowl., Kap. XXX (1542 erschienen): "Spayne is a very poore countrey within the realme, & plentyful by the sea syde: for all theyr riche & marchauntes they bring to the sea syde. I know no thing, within the countre, of ryches, but corne." König Alphonsus in Chapmans gleichbetiteltem Stück spendet der milden südlichen Sonne ein anderes Lob: "The Spanish sun hath *purified my wit*" (I,1). Irrig ist dagegen Fords Schluß in Sacrif. (I,1):

"In Spain you lose experience: 'tis a climate
Too hot to nourish arts."

Denn Ford ist ein gutes Jahrzehnt älter als Velázquez und konnte sogar, seinem Todesjahre nach, das erste Auftreten Murillos miterlebt haben; um so bezeichnender, daß von spanischer Kunst dem englischen Drama nichts bekannt ist: das England Elisabeths interessierte sich überhaupt nicht sonderlich für Malerei und bildende Kunst.

Etwas vollkommener sind die geographischen Kenntnisse der Elisabethaner, wenn sie sich auch nur in einer Fülle von Namen äußern. Oft mögen diese direkt aus literarischen Quellen übernommen sein, wie in den nach dem Spanischen bearbeiteten Stücken von Beaumont-Fletcher und Middleton. Dafür spricht,

daß sich nur Ortsnamen erwähnt finden, aber kein einziger Fluß oder Berg: jene allein pflegen in den Literaturwerken der Zeit eine Rolle zu spielen, diese kennen zu lernen hätte es der eigenen Anschauung bedurft. Doch werden die geographischen Namen auch durch die Kaufleute in den spanischen Handelsstädten und als Herkunftsorte gewisser Exportartikel bekannt geworden sein; eine Reihe derartiger Orte wird uns noch in einem späteren Absatz beschäftigen. Aufgefallen ist mir, daß es kein englisches Stück gibt, das einen spanischen Schauplatz so genau beschreibt, wie etwa Ben Jonson die italienische Örtlichkeit im Volp. oder Shakespeare im Merch. den Rialto. Höchstens ließe sich die Erwähnung des Madrider Prado bei Middleton (Gipsy I,4) hiermit vergleichen: Einzelheiten werden jedoch von ihm nicht gegeben. Bedenkt man, wieviele englische Stücke der Zeit Italien zum Schauplatz haben, so ist dagegen der Prozentsatz der nach Spanien verlegten gering. Bei Shakespeare findet sich keines. Von Beaumont-Fletcherschen spielen Mill, Curate, Pilgr., Captain in Spanien; Rule nennt ausdrücklich Valladolid als Ort der Handlung, Love's Pilgr. Barcelona, Cure "Sevil" (Sevilla). Letztgenannter Ort ist ebenfalls Schauplatz von Rawlins "The Rebellion". Bei Middleton-Rowley hat All's Lost Spanien zum Hintergrund; Gipsy ist (in einem älteren Druck) in Alicante ("Allegant", wobei das g die reine roman. tenuis im Gegensatz zur aspirierten german. wiedergibt) lokalisiert, ebendort auch Changel. Nach Murcia versetzt uns Shirleys "Doubtful Heir". Alles in allem 12 Stücke bei den drei mit Spanien am innigsten vertrauten Autoren, gegenüber 8 im modernen Italien spielenden allein bei Shakespeare.

Unter den spanischen Landschaftsnamen mögen diejenigen außer Betracht bleiben, die in Titeln enthalten sind, wie "Eleanor of Castile" (E I) oder "Prince of Arragon" (Merch., und als "Don John, Prince of Arragon" in Ado, ebenso als "Leonario, Prince of Arragon" in Doubtful). Es begegnet dann außer *Biscaya*, das als "Biscany" in All's Lost V,4 erwähnt wird und wohl durch Schiffahrtskreise bekannt geworden ist, nur *Andalusien*, dieses aber zu wiederholten Malen:

> ..."They are pilfering rogues
> Of Andaluza that have perus'd
> All Prisons in Castile" (Cure IV,3).

> "Your racking Pastures that have eaten up as many singing Shepherds, and their issues, as Andeluzia breeds". (Wit I,1).

Außerdem in All's Lost I,1 und Love's Pilgr. II,2; ein Grund für diese Bevorzugung Andalusiens im Drama ist nicht ersichtlich.

Unter den spanischen Städten ist die Hauptstadt *Madrid* außer bei Ben Jonson (New Inn II,2: "my gloves, the natives of Madrid" und Alch. IV,3, vgl. S. 131 d. Arb.) nur bei Middleton (Gipsy, dreimal in I,1; in II,1 als "the enchanted circle of Spain"; in II,3 als "our Gallants in Madrill") und Beaumont-Fletcher zu belegen (Love's Pilgr. I,1 und Fair; in letzterem an zwei Stellen:

> "I would have you go to Madrill" (IV,1) und
> "a rare and monstruous spectacle to be seen at Madrill". (IV,1).

Die eigentümliche Lautform des Namens "Madrill", deren sich, von dem gelehrten Jonson in der Folio-Ausg. abgesehen, alle damaligen Dramatiker (oder deren

Drucker?) bedienen, beruht wohl dabei auf derselben Dissimilation des Endkonsonanten (sp. [madɹið],[1]) wobei ð schwach ausklingender Reibelaut d ist), die sich im Spanischen auch beim Adj. madrileño [madɹiléɲo], "aus Madrid gebürtig", findet.

Unter den Städten des Inlands sind weiter bekannt:

1. *Valladolid* als in Modedingen maßgebend (Anyth. I, 1, vgl. S. 89 d. Arb.), gleichzeitig Schauplatz von Rule. Wird auch in Gipsy II,1 genannt.

2. *Granada* ("Granado", vgl. S. 17 d. Arb.) in All's Lost I,1.

3. *Sevilla*, als Sévil, in der noch heute üblichen Schreibung und der durch engl. Akzentzurückziehung erklärlichen Betonung, Schauplatz von Cure. Ebenso, aber frz. Orthographie folgend, in Gipsy II,1, ("Seville"), in Look about You (am Ende: "the land of Seville") und in Marlowes Jew IV, S. 166, von Barrabas angeführt: "In Seville . . . Have I debts owing". Mit verändertem Vokal wird die Stadt Heimat eines Dechanten in Love's Pilgr. ("Mr. Dean of Sivil" I,1) — letzteres entweder eine phonetische Schreibung für den nur halboffenen span. Vokal e, oder in Anlehnung an "civil", ehrbar, mit welchem Wort der Name Ado II,1, 304—5 und Ball V,1 im Wortspiel steht. Auch Thomas Rawlins' Intrigenstück "The Rebellion" (1639) spielt in Sevilla.

4. *Toledo*: Gipsy II,1. Im übrigen außerordentlich oft seiner Klingen wegen erwähnt, vgl. S. 75 d. Arb.

5. *Tortosa*, dessen Einnahme durch die Genuesen von Ben Jonson als höchst bemerkenswertes Ereignis hingestellt wird (In II,3).

6. *Segovia*, dessen Gouverneur eine Hauptrolle in Pilgr. spielt. (Hier als "Sigovia", also wiederum mit engl. i für halboffenes span. e).

7. *Córdova*: Gipsy II,1. Wie aus dem Versmaß ersichtlich, mit falscher Wortbetonung in Weak. V, 1929 und verschiedentlich von Beaumont-Fletcher gebraucht:

"remove from Mora to Corduba" (Mill. V,1).

"Where all Heirs in Corduba, put to their Oaths,
They would confess with me, 'tis a sound Tenet." (Curate I,1).

Soll eine spanische Universität erwähnt werden, so ist *Salamanca* traditionell. Obgleich neben ihr im Mittelalter und der Renaissancezeit die Hochschulen von Palencia, Huesca, Lérida, Santiago, Granada, Madrid, Zaragoza, Valencia, vor allem aber das blühende Valladolid, Alcalá und Sevilla bestanden, scheint den Engländern doch nur diese eine bekannt gewesen und von Autor zu Autor in den Dramen übernommen worden zu sein:

"The scholar
That went to Salamanca" (Gipsy III,2);

"Thou hast . . . a face disputative of Salamanca" (New Inn II,2);

"I have a brother . . .
Student in Salamanca" (Love's Pilgr. I,1);

[1]) Lautschrift der Association phonétique internationale.

"And if, till you are fit
To bear arms in the Field, you'l spend some years
In Salamanca, I 'le suply your studies
With all conveniencies" (Curate I,1);

"Chamber fellows in Salamanca" (Curate II,1), hier unter Übertragung des Internatlebens in englischen Colleges auf Spanien.

Ganz vereinzelt findet sich daneben die juristische Fakultät von *Barcelona* (gegr. 1450) erwähnt:

"they studied the law together at Barcelona". (Lawc. II,1).

Natürlich gedenkt man Barcelonas auch als Großstadt, so in dem dort spielenden Love's Pilgr., das sich auch sonst durch echt spanische Namen wie Don Zanchio (sp. Sancho), Leocadia, den Spottnamen Don Incubo de Hambre, und präzise Ortsangaben im Personenverzeichnis, wie "Host of Ossuna" (sp. Osuna, Stadt in der Provinz Sevilla), als direkt aus spanischer Quelle entnommen legitimiert.

Mit Barcelona gelangen wir zur Reihe der Hafenplätze, deren die handeltreibenden Engländer mit besonderer Vorliebe Erwähnung tun. Es sind dies:

1. *Valencia*, Changel. III,4, Thomas I,1; Doubtful V,2; als Handschuhstadt: Two Ital. Gent. V. 1269, (vgl. S. 92 d. Arb.); als Erzeugerin der Valencia-Klingen vgl. S. 75 d. Arb.

2. *Cádiz*, als "Cades" (beeinflußt von lat. Gades) in Look I,1; als "Cardiz" (Druckfehler ?) in Alc. III,1; und als "Caliz" in Epic. I,4. Da letztere Schreibung sich bei dem des Spanischen kundigen Ben Jonson findet, dürfte sie, trotz des gleichen Überganges von d in l in "Madrill" (S. 62 d. Arb.) ebenfalls auf einem Druckfehler beruhen, wie ja überhaupt die Urausgaben unserer Dramatiker in der Schreibung der Eigennamen große Willkür zeigen.

3. *Puerto de Santa Maria* bei Cadiz, bekannter Ausfuhrhafen für Sherry, als "Port St. Maries" in Love's Pilgr. I,1.

4. *Sanlúcar de Barrameda*, den Elisabethanern wohl als Ausgangspunkt der dritten Columbusreise und der Magalhãesschen Weltumseglung bekannt: "at St. Lucars" in Cure I,1.

5. *Cartagena*, Doubtful V,4.

6. *Tarifa*, berühmt wegen seiner Stiere: "I am a bull of Tarifa, wild, mad for thee!" (Gipsy II,1).

7. *Gibraltar*, dem ebenerwähnten Tarifa gegenüberliegend, in Changel. I,1 und All's Lost I,1. In Edmonton Dev. I,2 wird eine Affenart "my nimble Giberalters" zitiert. Die gleichnamige Meerenge taucht als "Straits of Jubalter" in Tamb. A III,1 und B I,3 auf.

Einzelne weitere Seehandelsplätze, die später als Weinorte oder Zentren der Waffenindustrie wiederkehren, können an dieser Stelle übergangen werden. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß auch die an der jenseitigen Mittelmeerküste gelegene Stadt *Algier* einmal nicht in der englischen Form "Algiers" erscheint, sondern in einer dem span. "Argel" |aɹxɛl| nachgebildeten korrumpierten Gestalt:

"And toward Arzil we will take our waie". (Alc. Zeile 43).

Zusammenfassend kann über die Geographie von Spanien gesagt werden, daß

sie, ohne sich auf genaueres Lokalkolorit einzulassen, sich doch freihält von Irrtümern. Um so mehr muß die *Seereise von Lissabon nach Madrid* auffallen, von der Kyd in der auch an sonstigen Merkwürdigkeiten reichen "Spanish Tragedy" III,14 fabelt, ein Gegenstück zu der Schiffahrt von Verona nach Mailand in Shakespeares Gent. I,1 und der "wüsten Gegend am Meer" in Böhmen, in der Antigonus mit der kleinen Perdita landet (Wint. III,3). Eine Örtlichkeit habe ich nicht identifizieren können. Es ist das in Peeles Alc. Zeile 1196 vorkommende

"Saie you doo march unto *Tarissa* now."

Vermutlich liegt hier eine Vertauschung von f und s (ſ) durch den Drucker vor.

Soweit, was an spanischer Landeskunde aus dem englischen Drama zu erschließen ist. Ungleich reichhaltiger werden die Anspielungen, sobald es sich um das handelt, was Spaniens Namen großgemacht und in alle Welt getragen hat: seine kriegerischen Unternehmungen, sein überseeischer Handel, schließlich auch seine ausschlaggebende Bedeutung in Modedingen und Fragen des Zeremoniells.

Spaniens Kriegswesen, nicht nur zur See, sondern vor allem zu Land, galt den Zeitgenossen als Vorbild für ganz Europa. Das beweisen die zahlreichen Kriegshandbücher, die damals in die verschiedenen Sprachen übertragen wurden. Underhill nennt im Anhang seines Werkes[1]) für den Zeitraum von 1582 bis 1590 (das Jahrzehnt der kriegerischen Verwicklungen zwischen England und Spanien!) allein vier für das Englische:

1. Luis Gutierres de la Vega: Nuevo Tratado y compendio de re militari. Medina del Campo 1569; 1582 von Nicholas Lichfield unter dem Titel "De re militari" ins Englische übersetzt.

2. Sancho de Londoño: Discurso sobre la . . . disciplina militar. Brüssel 1587; 1589 als "Military Discipline" ins Stationers' Register eingetragen. Übersetzer unbekannt.

3. Th[e] Office of the sergent maiour, nach dem Spanischen des Sancho de Londoño; 1589 ins Stat. Reg. aufgenommen. Übersetzer unbekannt.

4. Francisco de Valdés: Espejo y disciplina militar. Brüssel 1586; 1590 unter dem Titel "The Serjeant major" von John Thorius übersetzt.

Daneben gab es einheimische, auf Grund der spanischen bearbeitete, selbständige Kriegshandbücher. Unter ihnen hat es Robert Barrets 1598 in London erschienene "Theorike and Pracktike of Moderne Warres" zu besonderer Beliebtheit gebracht.

Schon der Druckort zweier der aufgezählten Abhandlungen weist auf die Gegend hin, in der die englischen Strategen die Theorie des spanischen Kriegshandwerks in die Praxis umgesetzt finden konnten: Flandern und die Niederlande, wo tatsächlich ein Kontakt zwischen Engländern und Albas Truppen stattfand. Wie sehr den ersteren dabei die Augen geöffnet wurden, fanden wir bereits in anderem Zusammenhang in dem Warnruf "A Larum for London" und den darin geschilderten Grausamkeiten bestätigt. Blutdurst war jener Auffassung nach das Hauptmerkmal der spanischen Krieger.

[1]) Spanish Literature in the England of the Tudors. New York 1899.

Nun findet sich aber gelegentlich auch lobende Anerkennung ihrer *soldatischen Tugenden.*

> "The fiery Spaniard bearing in his face
> The empresse of a noble warrior",

sagt Kyd in Solim. I,2. In Marstons Insat. IV,3 tritt ein spanischer Hauptmann auf, der sich der Frauen nach Kräften annimmt. "The martial Spaniard" ist das ehrenvolle Epitheton Gomeras, eines "deserving Spanish gentleman" in Malta (I,1). Der Premierminister Conde Olivares gilt als "our owne type of Spanish valour" in Ben Jonsons New Inn IV,3 und IV,4. Ebenso ist mehrfach auf die Tüchtigkeit Don Juans d'Austria hingewiesen, des Befehlshabers der christlichen Streitkräfte in der Seeschlacht bei Lepanto 1571. Er ist unter dem "young rear Admiral" (rear-admiral = Kontreadmiral) in Thomas II,2 zu verstehen; Webster führt ihn als Beweis dafür an, daß Makel der Geburt — er war ein Sohn Karls V. und der Barbara Blomberg — aus eigener Kraft getilgt werden kann; und auch Ben Jonson mag seiner gedacht haben, als er in Cynthia IV,1 auf einen Gobelin anspielt, der den glücklichen Sieg von Lepanto verherrlichen soll[1]).

Alle diese wohlwollenden Urteile rühren schwerlich von dem her, was die Engländer in den Niederlanden an spanischer Kriegspraxis zu sehen bekamen; vielmehr spiegeln sie ganz den Geist der eingangs erwähnten Handbücher wieder, für deren Beliebtheit die große Anzahl von Übersetzungen in wenigen Jahren bürgt. Auch würde man kaum eine Erklärung für die auffallende Anzahl spanischer *militärischer Ausdrücke* bei den elisabethanischen Dramatikern anderswo finden können, als in diesen taktisch-strategischen Handbüchern, die wie Barrets "Theorike" bis zu einem Drittel ihres militärischen Wortschatzes dem Spanischen entlehnen.

Die ganze *Rangliste* ist im Tudor- und Stuartdrama in spanischer Sprache vertreten, vom Gemeinen bis zum Kommandierenden. Für die alte militärische Stufenleiter der Spanier gibt das Kriegshandbuch von Bernardino de Mendoza, Theórica y práctica de guerra, Antwerpen 1596, folgende Etappen an: 1. cabo de escuadra, 2. sargento, 3. alférez, 4. capitán 5. maestre de campo. Barrets bereits genannte "Theorike and Pracktike of Moderne Warres" stellt, nach spanischem Muster, folgende Ordnung auf (S. 15): [I. Kompagnieunteroffiziere]: 1. cabo de camara = Befehlshaber einer camarada, d. h. ursprünglich einer Zeltgenossenschaft von 12 Mann. 2. cabo de squadra (squadra = 25 Mann, die der cabo de squadra in 2 camaradas teilt). 3. sergeant = Wachtmeister, Feldwebel. [II. Kompagnieoffiziere]: 4. ensigne = Fahnenoffizier; 5. lieutenant = Stellvertreter des captain; 6. captain = Kompagnieführer. Mit dem captain hört die alte militärische Rangordnung auf: die Kompagnie mit ihren Offizieren ist die feste bleibende Organisation, das Regiment ist eine lose Gelegenheitsschöpfung, über die je nach Bedarf einer der "captains" das Kommando übernimmt, der dann in dieser Eigenschaft den Titel "colonel" führt. Daher gab es damals für die höheren Offiziere keine feste Rangordnung im heutigen Sinn; derselbe Offizier konnte in

---

[1]) Desgl. dürfte sich der Ausruf: "Who comes here? Don John!", mit dem der Goldmacher Subtle in Alch. IV, 3 den als Spanier herausgeputzten Surly empfängt, auf Don Juan d'Austria beziehen.

einem Feldzug "colonel", im nächsten "captain" sein, ohne daß dies eine Degradierung bedeutet hätte. (Vgl. R. Meißner, Lieutenant Cassio und Fähnrich Jago, Engl. Stud. 30, 59ff., worauf im folgenden öfter zurückgegriffen ist.)

Diese von den heutigen abweichenden militärischen Verhältnisse sind im Auge zu behalten bei der Deutung der im elisabethanischen Drama vorkommenden spanischen Rangbezeichnungen. Es sind dies:

1. *soldado* (sp., von "sueldo", Sold) in Blurt I,1. In IV,2 u. Widow's V,1: einmal sogar mitten zwischen den niederdeutschen Worten des Tearcat in Roar. V,1, vielleicht ein Anhaltspunkt dafür, daß der Ausdruck von den spanischen Soldaten in den Niederlanden her übernommen ist.

soldado-like in Tub III,1.

2. *bisoño* (sp., Rekrut): in H 6 B IV,1, 134 in erstem Sinn: "Great men oft die by vile bezonians", und H 4 B, V, 3, 116 als prahlerische Redensart in Pistols: "Under which king, Bezonian? speak, or die". Ähnlich Cynth. IV,2 ("besogno"), letzteres vielleicht aus ital. "bisogno", wie alle Formen mit gn: Cure II,1; Widow's I,3; Maid of Hon. IV,1 ("bisognion").

3. *alferes* (asp. alferes, nsp. alférez, Fähnrich, vom arab. al-faris, Reiter), im 16. Jahrhundert in Spanien Vertreter des Hauptmanns, wie Barret, Theor., S. 22 ausdrücklich bemerkt. Er ist der unterste der Kompagnieoffiziere und mit dem Schutze der Fahne betraut, die aber auf dem Marsche nicht von ihm persönlich, sondern von dem "abanderado" getragen wird. Erwähnt wird er in Rule I,1 und III,1 und New Inn III,1 ("alf*a*rez"). Die Dramatiker haben den Ausdruck wahrscheinlich aus Barrets "Theorike"; vgl. dort z. B. II,1, 21: "I have seene the Alferes themselves to passe into other ranks of fight, leaning the Ensign with the Abanderado."

4. *lancepersado*, Vizekorporal, Gefreiter bei der Infanterie (mit scheinbar span. Lautstand; doch ist das Wort vom ital. lancia spezzata, zerbrochene Lanze, abzuleiten, bedeutet also einen, der so viele Schlachten mitgemacht hat, daß seine Waffe beschädigt ist; die Form "lancepresado" lehnt sich nachträglich an sp. presa, Griff, Umklammerung an, bei "lancepersado" ist außerdem, wohl in Anlehnung an ne. pierce oder frz. percer, Metathese eingetreten. Im Spanischen ist das Wort in keiner Form bezeugt). In Websters Wyatt S. 190, Chiv. III,1, Quarr. IV,4 als "lancèpersado", in May-Day IV,3 und Thierry II,2 als "Lance-prisado", in Virgin II,1 und Maid of Hon. III,1 als "lanceprezado".

5. *teniente* (sp., Leutnant, im 16. Jahrh. in Spanien Vertreter des Hauptmanns), in Gipsy II,1. Da die Spanier damals in der Infanteriekompagnie keinen Leutnant hatten (vgl. R. Meißner, a. a. O. 30, 67 Anm. 2), ist hier also wohl ein Leutnant der Artillerie oder Kavallerie darunter zu verstehen.

6. *maestro del campo*, etwa "Oberst", nach Barret, Theor., Gloss. 249: "Campemaister, in Spanish Maestro del Campo, is a Colonell: being the chiefe Commander of or officer ouer one Regiment", wobei zu bedenken ist, daß das Regiment zu Shakespeares Zeiten aus einer beliebigen Anzahl von Kompagnien besteht, die selbst je nach dem Ansehen und der Ehrlichkeit des Kapitans verschiedene Starke haben konnten (vgl. R. Meißner, a. a. O. 30, 70). Der Ausdruck ist also nicht gleichbedeutend mit dem englischen "Corporall of the field", wie es nach New Inn

II,4 erscheinen könnte, da letzteres einen höheren, dem sergeant-major (etwa unserem heutigen Generalmajor) als Adjutant beigegebenen Stabsoffizier bezeichnet. Der "maestro del campo" wird nur von Ben Jonson an der erwähnten Stelle New Inn II,4 genannt, weiterhin auch in scherzhafter Übertragung:

"he is the Don, del Campo of, the beds". (III,1).

Von sonstigen Bezeichnungen könnte *cam'rade* in dem ältesten Sinn von Bett-, Zimmer- oder Zeltgenosse (Poetaster I,2) auf spanischen Einfluß zurückzuführen sein (span. collect. „camarada", zu "cama", Bett bzw. "cámara", Kammer). Auch dieses Wort findet sich in Barrets Theor. I,2, 9: "With his Camaradas, he is to demeane himself sober, quiet, and friendly". — Ganz durchsichtig ist die Herkunft von "*reformado*", das im Spanischen einen pensionierten Offizier bezeichnet, der des Kommandos enthoben ist, aber Rang und Titel behalten hat. Es findet sich bei Ben Jonson: "his knights reformados" (Epicoene V,2), und In III,5; bei Brome in Couple I,1.

An Fachausdrücken der Kriegsführung begegnen:

1. *fortuna de la guerra*, sp., Kriegsglück, bei Ben Jonson: Case I,1, Middleton: Diss. V,1, Shirley: Doubtful I,1 (hier allerdings in frz. Form) und Shakespeare: LLL V,2, 533: "we will put it, as they say, to fortuna de la guerra [Quarto: delaguar]".

2. *militia*, sp. milicia (eine theoretische Kriegsanweisung, die sich auf Disziplin, Organisation, Taktik und allgemeine Kriegsführung erstreckt, "Kriegskunst", vgl. Barret, Theor., III, 1, 32: "The true and orderly trayning of your people in this our Modern Militia"). In Bashful V,1:

"Pisa: Where's your Regiment? Mart.: Not rais'd yet;
All the old ones are cashier'd and we are now
To have a new Militia."

und New Inn II,4: "He has form'd a fine militia for the Inne."

3. *tertia*, sp. tercio, die in einem bestimmten Distrikt ausgehobene Mannschaft in Stärke eines Infanterie-Regiments (3000 Mann):

"I like the plot of your "Militia" well!
It is a fine Militia, and well ordered!
And the division's neat! 'T will be desir'd
Only, th' expressions were a little more Spanish:
For there's the best Militia on the world!
To call 'hem Tertias!" (New Inn III,1).

4. *round*, aus sp. ronda, die militärische Runde, in In III,5 und Witch. I,1.

Waffen mit ursprünglich spanischem Namen begegnen nur in

1. *caliver* (nsp. calibre, asp. calibo, von arab. qālib, Gußform für Metall): leichte Muskete von etwa 147 cm Gesamtlänge und 107 cm Rohrlänge. H 4 A, IV,2, 21; H 4 B III,2, 289 und 292.

2. *musket* (sp. mosquete, von ital. moschetto, eine Sperberart: die Waffe wurde aber in Spanien zuerst gebraucht), Muskete, Handfeuerwaffe der Infanterie, mit Lunte oder Radschloß, vom doppelten Kaliber der Arkebuse; vgl. Barret, Theor. II,1, 27: "One good musket may be accounted for two calliuers". In All's III, 2, 111.

Desto reichlicher sind spanische Wurzelwörter in den Namen derBefestigungswerke vertreten:

1. *barricado*, (vom sp. barricada aus barrica, Faß — -ada. vgl. S. 17 d. Arb.), behelfsmäßig aufgeworfene Verschanzung aus mit Erde gefüllten Fässern:

"It hath bay windows transparent as barricadoes". Tw. IV,2.

Im übertragenem Sinne von "Hindernis":

"Be it concluded, no barricado for a belly" (Wint. I,2, 204);

"Shall I have a barricado made against my friends?" (Epicoene III.5).

Als Verbum:

"Man is enemy to virginity: how may we barricado it?" (All's I,1);

"He is so barricado'd in his house". Bussy Rev. I,1.

2. *cavalieros* (asp. cavalleros, nsp. caballeros), niedrige, 10 bis 12 Fuß hohe Erdhügel zur Einbettung von Geschützen, dtsch. "Katze" genannt. Barret. Theor. V,1, 126 bemerkt dazu: "These Caualleres ought in no wise to be made within the bulwarkes".

"Raise cavalieros, higher than the clouds,
And with the cannon breake the frame of heaven" (Tamb. B, II,4).

3. *palisadoes*, (sp. palizada, aus sp. palo, Pfahl — -ada, vgl. S. 17 d. Arb.), zur Verteidigung errichteter Zaun aus starken, oben zugespitzten und tief in die Erde gerammten Pfählen, Pallisade.

"...of palisadoes, frontiers, parapets
Of basilisks..." (H 4 A II.3).

Auch *ambuscado* (sp. emboscada, Hinterhalt), obschon ursprünglich germanischer Herkunft (an. buskr. ahd. busc), ist aus der spanischen Kriegsterminologie übernommen, wie schon die Endung beweist (vgl. S. 17 d. Arb.). Barret. Theor. IV,3, 110 sagt darüber: "Ambuscados...are to be done in places of couert; as woods, thickets, etc." Von ihm mögen es übernommen haben:

Shakespeare, Rom I, 4, 84:

"Then dreames he of cutting foreign throats,
Of breaches, ambuscadoes";

Middleton, Gipsy II,1: "lie in ambuscado";

Roar. III,3: "Shall the ambuscado lie in our place?"

Chapman, All Fools II,1; Bussy Rev. III,1;

Ford, Lad. Tr. II,1;

Webster, Westw. V,4.

Auf die Schlacht selbst beziehen sich die Ausdrücke.

1. *batalla* (sp., Schlacht).

"I'll through the battalia". New Way V,1;

"I haue made all his Troopes and Companies aduance, and put themselues randg'd in Battailia". (Bussy Rev. III,2).

Die Sonderbedeutung "Hauptmacht einer Armee", insbesondere das schwerfällige, tiefgegliederte, mit der Pike ausgerüstete Infanteriecarré, (vgl. R. Meißner, a. a. O. 30, 70) liegt in R 3 V,3. 11 und Pet. II,1 zu Grunde.

2. *alvarado* (sp. alvarada, vgl. S. 17 d. Arb.) das militärische Wecken, gleichzeitig Zeichen zum Beginn des Kampfes. Nach Barret, Theor. Gloss. 249

"Alvarado, a Spanish word, and is the discharging of the morning watch, by the sound of the drumme."

"when the dreadful Alvarado sounds" Fort. II,2 und

"so that the very alverado given sounds the least hope of conquest" (Whore S. 255).

3. *Santiago* (sp., St. Jakob, der Schutzpatron Spaniens), das Feldgeschrei der spanischen Truppen, das als "Jacques, Jacques" einem spanischen Ritter in Solim. I,3 in den Mund gelegt wird und in der Form "By St. Jacques" den Schwur des Spaniers Medina in Milan III,2 darstellt. Beide Stellen geben die frz. Namensform wieder.

4. *camisado* (asp. camiçada, zu camiça, Hemd, vgl. S. 17 d. Arb.) nach Barret, Theor. Gloss. 249: Camisada, a Spanish word, and doth signifie the inuesting or putting on of a shirt ouer the souldiers apparell or armour; the which is vsed in the night time, when any suddaine exploit... is to be in practise upon the enemy." Jocasta II,2: "By night I wil the camassado give".

Verschwindend gering gegenüber denen der Landmacht sind seltsamerweise die seemännischen Fachausdrücke, die den Elisabethanern geläufig sind. Gerade hier wäre um so mehr eine eingehende Kenntnis zu erwarten, als nicht nur in der Praxis ein Zusammentreffen von spanischen und englischen Fahrzeugen häufig war, sondern auch in der Theorie sich die Engländer viel mit spanischer Schiffahrt beschäftigt haben. Davon zeugen die drei aus dem Spanischen übersetzten nautischen Handbücher von Eden, Frampton und Hellowes, die Underhills Liste innerhalb eines Zeitraumes von 17 Jahren (1561 bis 1578) aufführt. Hätten diese Bücher eine über die engsten Fachkreise hinausgehende Bedeutung erlangt, so fände sich ein Niederschlag davon im Drama. Statt dessen begnügt man sich meist mit den bereits S. 16ff. d. Arb. zusammengestellten Erwähnungen der Armada. Daneben kommt nur

carrock vor (sp. carraca), ein bewaffnetes dreimastiges Handelsschiff, wie es die Spanier und Portugiesen auf ihren Handelsfahrten nach Westindien benutzten, dtsch. Kraak:

"Their weight would sink a Spanish Carrock", Elder Br. I,2;

"Whole armadoes of caracks to be ballast at her nose", Err. III,2;

"He to night hath boarded a land carack", Oth. I,2.

Außerdem *zabra* (aus sp. azabra, kantabrische Brigg von 160—170 Tonnen, oder sp. zabra, schnellsegelnde Brigantine an der Küste von Biscaya): Whore S. 256.

An allen anderen Stellen ist von spanischen Schiffen im allgemeinen die Rede, immer im Hinblick auf die Unsicherheit der Schiffahrt im Mittelmeer:

Webster, Cure of Cuck. III,3, wo von dem Angriff dreier spanischer Kriegsschiffe auf einen Engländer berichtet wird.

Engl., Z. 579 und 609:

"The Spanish gallies that haue besette our shippes".

Marlowe, Jew I S. 147, der von einem Konvoyzug erzählt:

"Sir, we were wafted by a Spanish fleet.

That never left us till within a league,
That had the galleys of the Turk in chase."

Wie die älteren Dramatiker sich spanische Schiffe vorgestellt haben mögen, das zeigt "Orlando Furioso", wo in ebenso drolliger Weise wie Mexico mit Paphos und Cypern, ein spanisches Fahrzeug mit dem klassischen Schiff Argo verglichen wird:

"From thence mounted upon a Spanish Barke,
Such as transported Jason to the fleece." (Orlando Z. 71f.)

Weit reger wird das Interesse der Engländer sogleich, wenn sie sich vom engeren Gebiet der Schiffahrt dem weiteren des spanischen Handels und seiner Weltbeziehungen zuwenden. Vor allem Spaniens Expansionsbestrebungen, die mit einer Reihe glücklicher Entdeckungen Hand in Hand gehen, erregen ihre Aufmerksamkeit. Wiederum könnten sie ihre Weisheit aus Büchern geschöpft haben. An Übersetzungsliteratur käme nach Underhill in Frage:

1578: Historie of the conquest of the West India, now called New Spayne. Von Thomas Nicholas aus "Historia general de las Indias" Teil II, von Lopez de Gómara, Zaragoza 1552, übertragen.

1581: Historie of the discouerie and conquest of the provinces of Peru, in the South Sea. Übersetzt von Thomas Nicholas nach Augustín de Zárate.

Doch scheinen die Elisabethaner von diesen Schilderungen keinen Gebrauch gemacht zu haben. Denn auch gelegentlich der Entdeckungen der Spanier lassen sich die Anspielungen so wenig auf Details ein, daß meist nur ein Name genannt wird, von dem wir annehmen können, daß er in aller Munde war. So *Columbus* (Malta I,3: Prize II,1; Barth. V,6) und *Magellan* (Barth. V,6). Oder man hält einfach die Tatsache fest, daß das spanische zu den großen Entdeckervölkern gehört:

"[they] discover more countries to you, than either the Dutch, Spanish, French, or English ever found out." (Roar. V,1).
"As the Spaniard first sailed to the Indies" (Northw. V,1)[1]).

Von den entdeckten Ländern, den Kolonien der Spanier, hat man die unbestimmte Vorstellung, daß sie *ungeheure Reichtümer* bergen. Man bestaunt die "fair Dominions of the Spanish king" (Lawyer I,1). Der "rich Spaniard" wird dem "barbarous Turke" gegenüber hervorgehoben (West A S. 319). In New Inn heißt es:

"The Spanish monarchy, with both the Indies,
Could not buy off the treasure of this kiss". (III,2).

Spaniens Reichtum ist stereotype Redensart:

"Not for Spains wealth", Jeronimo II,4;
"Not for the wealth of Spaine,

[1]) Daß die ältere Zeit über die Geschichte dieser Entdeckungen manchmal sogar sehr im Unklaren war, beweist eine Stelle in der Moralität "The Nature of the Four Elements" (1519), wo die Entdeckung Amerikas als auf die Aufmunterung und das Geheiß Heinrichs VII. von England hin erfolgt dargestellt wird. Der historische Columbus war bekanntlich, ehe er sich zur Ausführung seines Planes an Spanien wandte, von England abgewiesen worden.

Nor for the treasure you do yearly bagge
From both the Indies...". (Weak. V. 1462).

Philipp II., der Erbe dieses "wealthy Spain", zählt darum zu den mächtigsten Monarchen der Erde. Übertroffen wird er an Größe des Besitzes nur durch

"the mighty Cham,
That hath more nations under his command
Than Spanish Philip's like to inherit towns". (Wyatt S. 194).

Auch der Ausruf "cargo", Miseries IV und Albumazar (Epil.) (von sp. cargo, Schiffsfracht) bezieht sich auf die von den Spaniern aus ihren Überseekolonien heimgebrachten Schätze. Auf die wichtigsten dieser Besitzungen wird näher eingegangen. Der Name *Amerika* ist mehrmals genannt:

"Where America, the Indies? — Oh, sir, upon her nose" (wegen der roten Flecken, die an Westindiens Karfunkelsteine erinnern). (Err. III,2, 136);
"From America [shall they drag] the golden fleece
That yearly stuffs old Philip's treasury". (Faust. S. 81).
Außerdem Malc. II,3; Love Tr. S. 28; Honoria S. 24; In II,4.

Daß aber der dem Durschschnittsengländer damals geläufigere Name des Erdteils "*Indien*" oder "*Westindien*" gewesen sein muß, geht aus der Häufigkeit des Wortes hervor, von der die folgende Aufzählung einen Begriff geben mag, umso mehr als nur diejenigen Stellen berücksichtigt sind, bei denen eine Anspielung auf das gleichnamige Land in Asien dem Zusammenhang nach ausgeschlossen erscheint:

the Indies: Err. III,2, 136; Merch. I,3, 19; Tw. III,2, 86; H 8, IV,1, 45; synonym mit "Überfluß an Gold": Alch. II,1 und III,2.
India: Merch. III,2, 272.
West Indies: Wiv. I, 3, 79.
wealthy Indies: Changes I,9.
Westindien im Zusammenhang mit reichen Minen: Tw. II,5, 17; H 4 A III,1, 169; H 8 I,1; Jew I S. 146 und III S. 164; New Way IV,3; Lawc. III,1 und III,2; Staple II,2 und IV,4.

Was man sich unter den Reichtümern Indiens und seiner Minen als den Quellen des spanischen Wohlstandes näher vorstellte, zeigt unter den angeführten Stellen am besten Jew I S. 146:

"Give me the merchants of the Indian mines,
That wade in metal of the purest mould."

Es ist also der Goldhunger,

"the desire of gold...
That's to be gotten in the Western Inde" (Jew III, S. 164),

der in den Spaniern seit Erschließung jener Gebiete geweckt worden ist; doch erstreckt er sich nicht allein auf den heute Westindien genannten Teil Mittelamerikas, sondern auch auf *Perú* (Alch. I,2), das zu den Quellen spanischen Reichtums noch die Edelsteine fügt:

"have you ships at Sea,
To bring you gold and stone from rich Peru." (Noble Gent. I,1).

Im Bereich dieses ehemaligen Vizekönigreichs findet sich *Potosí* als einzige von

den spanischen Kolonialstädten seiner Goldbergwerke wegen erwähnt. (Staple IV, 4.)

Es würde zu weit vom Thema abführen, auf die Charakterisierung der Urbevölkerung der in Rede stehenden spanischen Kolonien näher einzugehen. Von der Behandlung, die die Spanier ihr angedeihen ließen, weiß schon Marlowe, daß sie die eines Herrenvolkes gegenüber dem Unterworfenen war:

"as Indian Moors obey their Spanish lords". (Faust S. 81.)

Neben Westindien und Peru als Hauptstützen des spanischen Reichtums wird gelegentlich anderer wertvoller Überseebesitzungen gedacht. Nicht nur nach Westindien, auch nach *Mexiko* fahren die Galeeren Antonios, des königlichen Kaufmanns in Merch. I,3, 20 und III,2, 272. Die *"rich Moluccas"* kennen Fletcher (Loy. Subj. III,4) und Peele (Alc. III,1: "Moloccus"). Ariel holt, wenn auch keine Gewürze, so doch perlenden Tau von den damals noch spanischen *Bermudas-Inseln*, "the still-vex'd Bermooths" (Tp. I,2,229). Auch Women pl. I,3: "To victual out a Witch for the Burmoothes" und Good S. 340 kennen sie: "The yland of Hogs and Diuels". (Über weitere Erzeugnisse dieser Bermudas vgl. S. 80 u. 81 d. Arb., über die Schreibung "Bermuthos" statt "Bermudes" S. 135 d. Arb.). Falstaff weiß für Mrs. Page in den "Merry Wives" keinen besseren Vergleich als: "She is a region in *Guiana*: all gold and bounty" (I, 3,76). Auch sei hier hier auf das englische Wort für "*Neger*" verwiesen, das durch seine Form (sp. negro, schwarz) die Erinnerung an die Monopolisierung des Welthandels durch Spanien wachruft:

"The Cyprian queen, compared to you in my
Opinion, is a negro" (Pict. II,2);
"I wash a negro,
Loosing both paines and cost." (Roar. I,1).

Waren sich die Elisabethaner also über den Umfang und die Quellen des spanischen Überseehandels, sowie über den Wert der Einfuhr aus dem auswärtigen Kolonisationsgebiet für das Mutterland im klaren, so spielt andererseits die Ausfuhr, das, was das kontinentale Spanien aus seinen Bodenerzeugnissen an das übrige Europa, vor allem England, abgeben konnte, eine noch wichtigere Rolle in ihren Dramen. Die Kenntnis davon ist sicherlich nicht aus theoretischen Handbüchern geschöpft, sondern aus der praktischen Erfahrung des Lebens. Als Beweis dessen sehe ich das Auftauchen spanischer Münznamen an, die den Engländern beim persönlichen Warenaustausch bekannt geworden sein mögen. Eine direkte Übernahme der Namen etwa aus spanischen Novellen ist, obgleich fast nur Stücke von Beaumont Fletcher und Middleton in Betracht kommen, wegen der verstümmelten oder anglisierten Wortformen, die sich nur vom persönlichen Hörensagen her erklären, von der Hand zu weisen. Doch tauchen auch, außerhalb des Dramas, ähnlich verstümmelte Münznamen in dem in Spanien sonst gut bewanderten "Introd. to Knowledge" von Boordes auf (Kap. XXX). Genannt werden folgende Geldsorten im elisabethanischen Drama:

1. *Mararedi* (vom arab. Marabitin, pl. von murâbat, Name eines maurischen Herrschergeschlechts [Almoraviden]), Kupfermünze im Wert von 1/8 d. etwa

$1^1/_2$ Pfennig Gold deutscher Reichswährung: als "marvedi" in Gipsy II,1; II,2; IV,3 und Love's Pilgr. I,1. Ferner in Heywoods Chall. II,1:

"If you distrust his sword, take mine, which will passe in Spaine for more Myravids, then the best Spaniers in England for Farthing tokens."

2. *Real* (sp. real, königlich), Silbermünze im Werte von $6^1/_4$ d, etwa 53 Pfennig Gold nach deutscher Währung, ebenfalls in Love's Pilgr. I,1 und Gipsy IV,2.

Die beiden in der auf spanischem Boden handelnden Gipsy vorkommenden Bezeichnungen *Duckets* (I,1) und *Pistolets* (II,1) ("double pistolet" in dem ebenfalls in Spanien spielenden Curate I.1] stellen keine ursprünglich spanischen Münzen dar, ebensowenig die Changel. III,4 erwähnten, zuerst in Florenz geprägten "*golden florens*". Doch wurden von etwa 1660 an auch in Spanien "pistolas" als Goldmünzen im Werte von 16 sh. 6 d. bis 18 sh., also $16^1/_2$—18 Mk. verausgabt; ebenso "florines", die man mit 4 sh. $4^1/_2$ d. (4,40 Mk.) bewertete. Der *cruzado*, von dem Shakespeare (Oth. III, 4, 26) und Ben Jonson sprechen (Case V,2), ist keine spanische, sondern eine portugiesische Münze.

Alch. III,4 gedenkt auch einer englischen Münze, die eine Beziehung zu Spanien aufweist. Das sind die "*Philips and Maries*", so genannt nach dem Doppelbild des spanischen Königs und seiner Gemahlin, das sie auf der Vorderseite trugen.[1])

Nun zu den Exportartikeln selbst, die in reicher Fülle in den Dramen auftauchen und dadurch einen trefflichen Rückschluß auf die Lebhaftigkeit und Eigenart der damaligen spanisch-englischen Handelsbeziehungen gestatten. Produkte aus allen drei Naturreichen sind vertreten. Die Hauptrolle spielen unter den Mineralien das Eisen und seine Bearbeitungsformen, unter den Vegetabilien die für die menschliche Nahrung in Betracht kommenden, vor allem Früchte und Wein, aber auch Arzneipflanzen und wohlriechende Essenzen.

Die Güte des spanischen Eisens ist unübertroffen: "hinges will crack—though they be Spanish iron" (New Inn III,1). Zu Weltruf aber hat es der *Stahl* aus den Minen von Biscaya und Guipúzcoa durch die berühmte Waffenindustrie von Toledo, Bilbao und Valencia gebracht, so daß einer spanischen Waffe ohne weiteres der Vorzug vor allen anderen eingeräumt wird:

"I le shew you
The difference now between a Spanish rapier
And your pure Pisa" (Custom II,1);
"Speaks thy weapon
Toledo language, Bilboa, or dull Pisa?" (Lad. Tr. II,1);
"Too much odds for a Spaniard's rapier". (LLL I,2, 183).

Gefürchtet sind auch "Spanish blades" in Rom. (I, 4,84), wo sie die Feenkönigin im Traum verfolgen, und in Pity I,2, geradeso wie "the breaking of my Spanish sword" in All's IV, 1, 52. Auch Othello weiß als höchstes Lob seiner Waffe zu sagen:

[1]) Daß auch spanische Münzen zur Zeit Marias in England Kurs hatten, bezeugt Harrison, (Buch II, Kap. 25), der von der Königin sagt: "In hir time the Spanish monie was verie common in England, by reason of hir mariage with Philip, King of Spaine."

"It is a sword of Spain, the ice-brook's temper" (Oth. V,2, 253), gleichzeitig wohl eine Anspielung auf das eigenartige spanische Verfahren, welches den glühenden Stahl beim Härten durch plötzliches Eintauchen in eiskaltes Wasser kühlte und ihm dadurch die berühmte Elastizität verlieh.[1])

Unter allen spanischen Klingen stehen die von *Toledo* bei weitem im Vordergrund mit 13 Erwähnungen gegen 10 der *Bilbao-* und 1 der *Valencia*klingen. Folgende Liste möge alle drei zusammenstellen:

Toledo: Cure I,2: "his Toledo"; (III,4): "two Toledo's"
Elder Br. V,1: Toledo's (plur.)
Fort. III,1: "the cross of his pure Toledo".
Lad. Tr. II,1: "Toledo language".
In. II,1: "a most pure Toledo"; II,3: "a Toledo".
City M. I,2: "your Toledo".
Blurt II,2: my Toledo"; III,3: "with Toledo".
White (am Ende): "a Toledo".
Lawc. V,5: "Sir, you can tell me Whether your Toledo or your Milan blade Be best temper'd".
Return A S. 52: "a pure Toledo".
Wom. S. 339.
If A S. 225: "my sword and poynard, well-tried in Toledo".
Dick III,1: "a hundred of the best Toledoes".

Bilbao (engl. meist "Bilboa"):
Prize II,2: "a Bilboa blade".
Wildg. III,1: "this Bilbo-Lord".
King and No K. V,59: "Bilbowmen".
Lad. Tr. II,1: "Bilboa".
L. W. S. 248: "My trusty Bilbo".
Moth. S. 165.
Bilboes (Titel): "Bilboes the Best Blade".
H 5 III,4: Wortspiel elbow — bilbow.
Wiv. I, 1, 165: "this latten bilbo"[2]), III, 5, 112:" a good bilbo".
North. (Prefat. Verses): "Bilbo-smith".

Valencia: Chart. V. 2681.

Als besonders merkwürdige Stelle ist unter den erwähnten zunächst In II,3 anzuführen, in der Brainworm von seinem Schwert rühmt: "It's a most pure Toledo", von dem einfältigen Stephen aber darauf zur Antwort erhält: "I had rather it were a Spaniard". Stephen erkennt also den spanischen Klingen den Preis zu, weiß aber nicht, daß Toledo das spanische Zentrum dieser Industrie ist.

Für die hohe Meinung, die Shakespeare von der Biegsamkeit der bei ihm einseitig bevorzugten Bilbaoklinge hatte, zeugt Falstaffs Vergleich in Wiv. III,5, 112: "Next, to be compassed, like a good bilbo, in the circumference of a peck". Auch ein Wortspiel gründet Shakespeare darauf, wenn in der französischen Szene in

[1]) Doch vergl. Shakespeare's England, Bd. I. S. 132, wonach "Ise brokkes temper" = "Innsbruck temper" zu lesen wäre.

[2]) Anspielung auf die bleiernen Theaterschwerter.

Henry V (III,4) die kleine Prinzessin Katharina das von ihrer Erzieherin Alice vorgesprochene elbow mit "bilbow" wiedergibt.

Einmal tritt die Bilbaoklinge sogar im Untertitel eines Stückes auf, dem verlorengegangenen, aber (nach Collier, Hist. of Engl. Dram. Poetry, Bd. I, S. 446) im "Office-book of the Deputy Master of the Revels" unterm 29. Oktober 1624 eingetragenen:

> "For the Palsgrave Players, a new Comedy called Hardyshifte for Husbands, or Bilboes the Best Blade, written by Samuel Rowley".

Schließlich bekommen wir eine ungefähre Vorstellung von dem Kaufpreis dieser vielbegehrten Waffen, aus dem hervorgeht, daß sie ihrer Güte entsprechend bezahlt wurden. Das bestätigt das Zitat aus Elder Br. V,1:

> "I'm sure I've made my Cutler rich, and paid for several weapons, Turkish and Toledo's, two thousand Crowns, and yet could never light upon a fighting one."

Nicht überall werden unter Bilboes Schwerter aus Bilbao verstanden. In Marr. II,1 "Carry him to the Bilboes" können nur Fußfesseln darunter gemeint sein, ebenso Hml. V, 2, 6 und Marr. II,2.

Andere Waffen spanischer Herkunft sind neben den Degen und Schwertern seltener genannt. Nur die *Pike* (sp. pica), die ehemalige Hauptwaffe der Infanterie, scheint sich einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben. Barret, Theor. I,1, 4 bevorzugt sie vor allen anderen Waffen: "For the plaine field, neither . . . Halbard, nor Partizan comparable to the Pike". Sie wird als "Spanish-Pike" in Alch. IV,2, Dick S. 97, Adm. S. 130, Cure I,2 und als "morris-pike" in Err. IV,3, 28 eingeführt. Meist aber handelt es sich bei ihrer Erwähnung um einen durch die groteske Gegenüberstellung des Riesigen und des Winzigen scherzhaft wirkenden Vergleich mit den ebenfalls von Spanien exportierten *Nadeln*. So wenn in Sun's II,1 ein Schneider als "a French gentlemen that trails a Spanish pike" charakterisiert wird, wenn in Covent S. 42 ein Schneider "the knight of the Spanish Needle" heißt und in Chapman's Giles IV,1 von einem gerühmt wird: "From the Spanish pike to the Spanish Needle, he shall play with any knight in England, lady": worauf ihm die Antwort zu teil wird: "But non e converso, from the Spanish needle to the Spanish pike". Daneben bilden die Nadeln an sich einen oft erwähnten, durch seine Güte hervorragenden Zweig der spanischen Stahlwarenindustrie. Ben Jonson führte sie des öfteren an (New Inn I,1; Chlorid.; Dev. I,1): Heywood (Chall. S. 16), Lily (Galath. III,3) und das anonyme Chiv. S. 286 kennen sie, und Truepenny in Middletons Blurt versteigt sich sogar zu der kühnen Metapher: "Did my mistress prick you with the Spanish needle of her love?" (II,1).

Unter den Produkten aus dem Pflanzenreich stehen die Weine obenan. Nach Sandys (a. a. O. S. XXXVIII) waren in England unter der Regierung der Königin Elisabeth 56 französische Weinsorten und 36 spanische, italienische, griechische und sonstige bekannt, die eine Gesamteinfuhr von jährlich 30 000 Tonnen darstellten außer dem Wein, den der Adel zollfrei einführen durfte. Über die Bewertung der spanischen Sorten sind sich die Dramatiker einig. "Spanish wines"

werden von Marston (Dutch V.3) den französischen und solchen aus dem Kirchenstaat gleichgestellt. Der Spanier Alvarez in Middletons Gipsy bekennt: "Do not our Spanish wines please us?" Glapthorne preist das "legitimate blood of the Spanish grape" (Holl. IV,1). und für Dekker gilt als höchster Genuß: "Scur thy throat, thou shalt wash it with Spanish liquor" (Shoem. II.3). Greift man bis in die Zeit Heinrichs VIII. zurück, so findet man sogar schon in der alten Moralität "The Nature of the Four Elements" (1519) eine bemerkenswerte Weinliste, auf der die Reben der Halbinsel an erster Stelle vertreten sind, und die deswegen als frühester dramatischer Beleg für dieses Gebiet hier herangezogen werden mag:

"Ye shall have Spaynesche wyne and Gascoyn.
Rose coloure, white, claret rampyon,
Tyre, Capryck and Malvesyne,
Sack, raspyce, Alicaunt, Rumney,
Greke, ipokrase, new made clary,
Suche as ye never had."

Auch die eigentümliche Aufbewahrungsart der iberischen Weine in schlauchartigen Behältern aus nach innen gekehrtem Ziegenfell oder Schweinshaut, sp. borrachas genannt, ist im Drama festgehalten worden, so in Ben Jonsons Dev. II. 1. 71: "your Borachio of Spain", und Look S. 133: "a borachio of Kisses". Über den Eigennamen Borachio in Ado III,3 vgl. S. 136 d. Arb.

Gehen wir näher auf die einzelnen Sorten ein, so finden wir an erster Stelle den "*sack*" (sp. seco < lat. siccus), die allgemeinste Bezeichnung für einen trockenen hellen Südwein von süßlichem Geschmack. Daß es sich hierbei um ein spanisches, nicht italienisches oder griechisches Gewächs handelt, geht aus mehreren Umständen deutlich hervor. Erstens führt ihn Middleton (Gipsy I.1) ausdrücklich als spanischen Wein an: auch erscheint er bei Ben Jonson (Staple. Ind. 74; II.5; IV.2) immer an den Stellen mitgenannt, wo von solchen die Rede ist. Sodann wird er mit Vorliebe in den in Spanien lokalisierten Stücken getrunken (z. B. Pilgr. II,2) und allemal von Spaniern als bevorzugtes Getränk begehrt.

"Give me a cup of Sack...
An Ocean of sweet Sack"

verlangt Cacofogo in Rule V.1 den als "Devilish drunk" bezeichneten feurigen Tropfen, und

"the course of Nature
And the assistance of good Mirth, and Sack"

sollen einem lebenslustigen Kastilier in Curate I.1 das Leben verlängern helfen. In Verbindung mit seinem Herkunftsort findet er sich vor allen Dingen als *canary sack*, der einen hellen Süßwein von den kanarischen Inseln bezeichnet. Dies war nach Sandys (a. a. O., Einltg. S. XIII) der Lieblingswein König Jakobs I. Auch Ben Jonson teilt denselben Geschmack, der in Out. I.1 den Carlo Buffone canary sack als "the very elixier and spirit of wine" rühmen läßt. Unter der verkürzten Bezeichnung *canary*, von Massinger unter Einfluß des span. Canárias canary betont:

"There came, not six days since, from Hull, a pipe

Of rich Canary, which shall spend itself
For my lady's honour..." (New Way I,3),

tritt dieser Wein unzählige Male im elisabethanischen Drama auf. Dauernd fortleben wird er als Leibgetränk Sir John Falstaffs. Aber auch sonst stellt er eine vornehme, besonders zu Festschmäusen geeignete Weinsorte dar, wie aus Ball III,3, 53 hervorgeht:

"He has regalos, and can present you with
Suckets of fourteen-pence a pound, Canary,
Prunellas".

Wobei zu bemerken ist, daß *regalos* (sp. regalo, Geschenk) ein span. Fachausdruck für solche an leckeren Speisen und noch mehr an guten Getränken reiche Bankette ist, der auch in Shirleys Lady V,1 wiederkehrt, also eine eingehendere Vertrautheit der englischen Dramatiker mit spanischen Tafelsitten verrät.

In nachfolgender Liste sind die wichtigsten Belegstellen für die drei angeführten Weinsorten zusammengestellt:

sack: Shakespeare: H 4 A II, 4, 587 in Falstaffs Wirtshausrechnung: "Item, Sack, two gallons, 5 s. 8 d." (d. h. 7,58 l = M. 5,76; 1 l = M. 0,75); "burnt sack", eine Art Glühwein, Wiv. II, 1, 222.
Beaumont-Fletcher: Curate I,1; Rule V,1; Thomas III,1; Love's Pilgr. II,2.
Ben Jonson: New Inn I,2; V,1; Staple Ind. 74; II,5; IV,2; In III, 7.
Middleton: Gipsy I,1; Mad World II,1.
Brome: Jov. S. 418.
Shirley: Hyde S. 478.
Nabbes: Covent S. 33, S. 64, S. 73.

canary: Shakespeare: H 4 B II, 4, 29; Wiv. II, 2, 61 u. 64; Tw. I, 3, 85 u. 88.
Beaumont-Fletcher: Custom V,1; Chances V,3.
Ben Jonson: Alch. III,4.
Middleton: Gipsy I,1; III,1 (Lied).
Massinger: New Way I,3.
Chapman: Ball III,3, 53.
Marston: Mell. II,1; Fawn II,1.
Brome: Weed S. 33; Jov. IV,4.
Glapthorne: Const. V,1; Wall. V,2.

canary-sack: Ben Jonson: Staple V,4; Out I,1.
Heywood: Land S. 365.

Ein besonderes aus diesen Süßweinen hergestelltes Getränk stellt *mull-sack* (Gipsy III,1 Lied) dar:

"Mull-sack did ne're speak treason".

Es wurde als eine Art Glühwein mit gepulvertem Zucker und Gewürzen zubereitet (vgl. ne. mull, Krume).

Die zweite Verbindung des Wortes "sack" mit dem Namen eines Weinortes findet sich in *sherris sack:*

"A good sherris-sack hath a twofold operation in it". (H 4 B IV, 3, 104).

Dieser gehört zur Gruppe der nichtmoussierenden weißen Sherry-Weine, die ihren

Namen nach Jerez de la Frontera[1]) bei Cádiz in Andalusien haben und als die besten aller spanischen Weine galten, vgl. Dick S. 50:

"To Sherrys? they say the best sackes there".

Sherryweine sind wieder das Privileg Falstaffs, der ihr Lob in allen Tönen singt:

"This valour comes of sherris" (H 4 B IV, 3, 122);

"Good store of fertile sherris" (H 4 B IV, 3, 131);

"The second property of your excellent sherris is, the warming of the blood; ... the sherris warms it and makes it course from the inwards to the parts extreme". (H 4 B IV,3).

Außerhalb des Shakespearedramas finde ich sie bei Ben Jonson in dem Reimspruch "Be merry and drink Sherry" (New Inn I,2), in Barth. V,4: "Sack? you said but e'en now it should be Sherry" und Middletons Mad World V,1: "Some Shirry for my Lords players there".

Gegen die aufgezählten beliebten Marken kommen die übrigen nicht auf. An zwei Stellen, dem Weinliedchen in Gipsy III,1 und Dekkers Whore B IV,3 wird ein merkwürdiger Name, dort "Peter-see-me" ("Peter-see-me shall wash my nowle"), hier "Peter-sameene", als spanischer Wein erwähnt. Es ist der süße *Pedro Ximenes* (x bis 17. Jhd. = [ʃ]), eine besonders gute Sorte Malaga (so genannt nach einem gewissen Pedro Simón oder Ximenes, der die Rebe vom Rhein her importiert hatte, vgl. Sandys, a. a. O. S., XXXVIII). In der Kurzform Peter kommt er Chances V,3 vor:

"By old claret I enlarge thee,
By canary I charge thee,
By Britain, Mathewglin, and Peter,
Appear, and answer me in metre."

Den *Malaga* selbst, der nach seinem Ausfuhrhafen, nicht nach dem Herkunftsort benannt ist, wußten die Engländer ebenfalls zu schätzen. Day führt ihn in Law Tricks I,2 an, Middleton in zweien seiner Dramen: Witch I,1:

"All the feast-time
He hath not pledg'd one cup, but look'd most wickedly
Upon good Malaga"

und als Mal.igo (unbetontes engl. a >[ə], geschr. i; über engl. o für sp. a vgl. S. 17 d. Arb.) in dem öfter zitierten Weinliedchen Gipsy III,1:

"Peter-see-me shall wash my nowle
And Malligo Glasses fox thee."

An einer anderen Stelle desselben Stückes II,1 ist korrekt Malaga geschrieben.

Schon eingangs war ferner des *Alicante* gedacht ("Alicaunt" in Four Elements), eines Rotweines aus der gleichnamigen Provinz, den auch Dekkers Whore A I,1 als Aligant nennt; ferner Fair IV,2 ("Alligant"), Wiv. II,2, 69, Chances I,8 und Midn. V,1 ("Aligant").

Dazu gesellt sich als letzter der süßliche, sowohl rot als weiß vorkommende *Bastard-wine*, mit muskatellerähnlichem Aroma. Ihn nennen H 4 A II, 4, 30,

---

[1]) modern sp. [χɛ'ɹɛ(-)] bis 17. Jhd. [ʃɛɹɛ(-)], arab. Sherreysh aus lat. Caesaris [Asidona]; im engl. wurde zu der als Plur. aufgefaßten Form Sherries ein Sing. Sherry gebildet (analog cherries-cherry).

West B S. 301. Mad World II.1; ferner. als "brown bastard", H 4 A II, 4, 83, Prize II.1 Parn. 7. 203. Wom. S. 315. Sold. S. 287; und in Whore B II.1 erfahren wir, daß er 6 Shilling gekostet habe, leider ohne Angabe, für welches Maß dieser Preis galt.

Andere Südweine, wie etwa der von Shakespeare (H 4 B. II. 3. 63) wie von Fletcher (Wit II.1) gepriesene Charneco oder der H 4 A I.2. 128 erwähnte Madeira haben ihre Heimat nicht in Spanien, sondern in Portugal bezw. dessen Kolonien.

Eine den Weinen ebenbürtige Berücksichtigung finden die aus Spanien importierten Speisen und Genußmittel in der Wertschätzung unserer Dramatiker. Hier kommen, mehr noch als die Erzeugnisse des Mutterlandes, die in den überseeischen Kolonien bodenständigen in Betracht: Tabak und Kartoffeln.

Über jenen gibt vor allem Ben Jonson Auskunft, der sich schon äußerlich dadurch als Kenner erweist, daß er durchgehends die dem span. angepaßte Form *tabacco* (sp. tabaco, indianischen Ursprungs) statt des sonst im Englischen durchgedrungenen tobacco[1]) anwendet. So Alch. Personenverzeichnis; I.3; II.6 (zweimal); III.4 (zweimal); IV.7; V.1; V.4; Cynthia Ind. 124; Dev. I.1; Epicoene IV.1. "Tabaco" kommt auch einmal in der spanischen Szene in Fort. (III.1) vor — sonst herrscht überall im Drama die Form tobacco, z. B. Return I.1. Drei verschiedene Tabaksorten werden in In III.2 aufgezählt: Trinidado, Newcotian[2]) und Balsamanu (= ne. balsanium?); außerdem wird Sancto Domingo als Herkunftsort genannt. Zu diesen fügen Dekker in Good S. 340 und der Herzog von Newcastle in Country Capt. IV.2 den Bermuda-Tabak. Als Bezeichnung für ein erbärmlich duftendes Kraut findet sich "mundungo" (Alimony II.2), eine scherzhafte Anwendung von sp. "mondongo", Kaldaunen. Von kulturgeschichtlichem Interesse, aber kaum mehr von spanischem Einfluß abhängig, ist die ausgezeichnete Beschreibung eines Tabakhändler-Ladens in Alch. IV.3 und die Schilderung der Rauchzeremonie in Out III.1. Dagegen gemahnt das Auftreten einer weiblichen Zigarrenraucherin in Barth. V.3 an eine noch heute im lateinischen Amerika unter den niederen Bevölkerungsschichten verbreitete Sitte. Auch vermute ich in dem Ausdruck "tabacconist," den Jonson nicht in der ihm heute zukommenden Bedeutung eines Tabakhändlers, sondern in der des Tabakrauchers anwendet:

> "It pleases the world (as I am her excellent Tobacconist) to give me the style of Signior Whiffe", (Out III.1).

eine gelehrte Anlehnung an das span. "tabaquista", unter dem ein starker Raucher und Kenner der Feinheiten des Tabaksgenusses verstanden wird. Shakespeare erwähnt das Rauchen nicht.

Die durch die Entdeckungen der Spanier zum europäischen Volksernährungsmittel gewordene *Kartoffel* spielt eine eigentümliche Rolle im elisabethanischen Drama. Zunächst ist die Bezeichnung "potato" nicht in der heute üblichen Bedeutung (Solanum tuberosum L.) aufzufassen. Das zeigt die Etymologie

[1]) Über die Wiedergabe von span. a durch engl. o vgl. S. 17 d. Arb.

[2]) ne. nicotian, botan. Nicotiana Tourn., die Tabakspflanze, vgl. Moon III.1: "Gather me balms and cooling violets And our holly hearbe Nicotian".

(sp. patata oder batata, haitianischer Herkunft; über die Wiedergabe von sp. a durch engl. o vgl. S. 17 d. Arb.), die nur für die bis ums Jahr 1650 in Europa vorherrschende süße Kartoffel (Ipomoea Batatas Lam.) gilt. Von ihr sagt Rich. Eden (Decades of the Newe Worlde, or West India, etc. S. 82; erschienen 1555, engl. Übersetzung nach dem Lateinischen des Peter Martyr. vgl. NED. Art. potato 1a):

"In Hispaniola . . . they digge also . . . certeyne rootes growynge of theimselves whiche they caule Batatas. They are also eaten rawe and haue the taste of rawe chestnuttes, but are sumwhat sweeter".

Diese süßen Kartoffeln werden nun nicht als Nahrungsmittel, sondern im medizinischen Sinne als Aphrodisiakum verwendet, meistens in unmittelbarer Verbindung mit der kandierten Wurzel der Brechdistel, eringo, der man die gleichen Eigenschaften zuschrieb. Schon Gerards "Herball" (1597), II. CCCXXXIV S. 781 bemerkt über die süßen Kartoffeln: "They procure bodily lust, and that with greedinesse", ebenso Harrison, Buch II, Kap. 6: "Of the potato and such venerous roots as are brought out of Spaine, Portingale, and the Indies to furnish vp our bankets, I speake not". In ähnlichem Sinne äußern sich die Dramatiker in ihren Werken. So Fletcher in Sea-Voyage III.1 und V.1, wenn er "potatoes" mit den ebenfalls als Stimulans wirkenden spanischen Fliegen ("Cantharides", vgl. Dühren, Bd. I, S. 280) zusammenstellt; desgleichen Chapman in Consp. of Biron III,2 und May-Day II,1: "a banquet of oyster-pies, potatoes, skirret-roots, eringoes, and divers other whetstones of venery" — eine Zusammenstellung, zu der ich noch Pict. IV,2: "potatoes and eringoes for a rasher To draw his liquor down" und Cynth. II.1 heranziehe: "Tis your only dish, above all your potato's or oyster pies in the world." Nach dem Gesagten kann auch über die Grundbedeutung von potato bei Shakespeare kein Zweifel sein, der das Wort zweimal gebraucht: Wiv. V,5. 21: "Let the sky rain potatoes!" (wiederum in unmittelbarer Nachbarschaft mit "Hail, kissing-comfits and snow eringoes!") und Troil. V. 2. 56: "How the devil Luxury, with his fat rump and potato-finger, tickles these together!"

Von anderen spanischen Exportartikeln exotischer Herkunft finde ich nur die *Bermuda-pigs*, Schweine von den Bermudasinseln, deren Lawe. III,2, Good S. 340 und Anyth. IV Z. 499 gedenken.

Dafür liefert aber Spanien aus seinen eigenen Landesprodukten dem englischen Gaumen eine reiche Auswahl an Tafelgenüssen, die sich vor allem auf die Würze der Speisen und auf den Nachtisch erstreckt. Zur ersten Kategorie gehören die *spanischen Öle*, von denen Marlowes Jew I S. 145 berichtet. Als Nachtisch kommt *Tafelobst* in Betracht. So erfahren wir aus Summ. S. 286, daß *spanische Kastanien* als Delikatesse gewertet wurden. *Mirabiles of Spain*, spanische Mirabellen, sollen in Bac. III,2 die königliche Tafel zieren. Den *malakatoon* (sp. melocotón), eine weiße, auf eine Quitte aufgepropfte Pfirsichart, erwähnen Webster (Lawe. I.2), Rowley ("malicatoon" in All's Lost I.3) und Jonson (als "melicotton" in Barth. I,2), die spanische Bisammelone (*musk-melon*) Massinger (City M. III.1). Und Chapman ergeht sich, nach elisabethanischer Gepflogenheit ein Wortspiel darauf gründend, über den Herkunftsort der *Orangen*, indem er Ball V.1 durch Freshwater seinen Landsleuten folgenden komischen Bericht auftischen läßt:

"Freshwater: I came to Paris, a pretty hamlet, and much in the situation like Dunstable; 'tis in the province of Alcantara, some three leagues distant from Seville, from whence we have our oranges.

Lord R. (aside): Is the fellow mad?

Ros.: I have heard Seville is in Spain.

Freshwater: You may hear many things. The people are civil that live in Spain, or there may be one town like another".

Quelle dieses Wortspiels ist jedenfalls Ado II,1, 304—5, wo Beatrice sagt: "Civil as an orange, and something of that jealous complexion". Auch in Lady's Priv. II, S. 106 (vgl. S. 85 d. Arb.) werden Orangen zitiert.

Eine größere Rolle spielt die *Feige* (sp. higo). Als Nahrungsmittel erwähnen sie Sun's III,1; Maid's Rev. S. 141; Sold. S. 330 und Court Secr. S. 483. Vergiftet, wird sie ein beliebtes Werkzeug spanischer Meuchelmörder. Daher der Ausruf: "Poisoned! a Spanish fig For the imputation!" in Duch. of M. II,3 und "I do look now for a Spanish fig" in White IV,1. Eine vergiftete Feige kommt auch in der Handlung von Dekker-Rowleys "Noble [Spanish] Soldier" vor, das 1631 ins Buchhändlerregister eingetragen wurde und nach Fleay I. 1128 wahrscheinlich identisch mit dem verlorenen "The Spanish Fig" von Dekker ist. Wo das sprichwörtlich gewordene "a fig for the Spaniard" sonst noch im elisabethanischen Drama auftritt, hat es die auch andern romanischen Völkern geläufige Bedeutung einer unzüchtigen Gebärde, die durch Einklemmen des Daumens zwischen Zeige- und Mittelfinger oder in den Mund hervorgebracht wird (span. "dar la higa" = engl. "to give the fig"; sp. higo in der Bedeutung "Feige" ist m., als "Gebärde der Verachtung" f.). So in Wyatt S. 198, in Pistols: "and fig me like the bragging Spaniard" (H 4 B V,3, 124), in dem Ausruf:

"Figo for thy friendship! — It is well. —
The fig of Spain", (H 5 III, 6, 62),

und bei Ben Jonson in In II,1:

"To lie to a man of my coat, is as ominous as the Fico".

Ein kulinarischer Exkurs über spanische Eßgewohnheiten und Speisen möge an dieser Stelle zusammenstellen, wie genau das englische Drama der Shakespearezeit über die einschlägigen Verhältnisse unterrichtet ist. Vorauszuschicken ist die *Mäßigkeit* der Spanier, die übereinstimmend für Essen und Trinken bezeugt wird. "I am no borachio" (sp. borracho, Trunkenbold) behauptet ein Spanier mit Recht von sich in Gipsy I,1, was sofort mit einem für die Deutschen wenig schmeichelhaften Seitenhieb bekräftigt wird: "— it is as rare to see a Spaniard a drunkard as a German a sober". Auch für die Enthaltsamkeit im Speisengenuß enthält das Stück eine Belegstelle: "we Spaniards are no great feeders", die durch Trav. S. 12:

"Spaine that yeelds scant of food, affords the Nation
A parsimonious stomach"

und Lady's Priv. II, S. 106 gestützt wird:

"your Spaniard... is of dyet
Sparing, will prick his teeth[1]) as formally

[1]) Über die Anwendung des Zahnstochers durch Spanier vgl. S. 85 d. Arb.

After an Orenge, or a clove of Garlicke,
Which is his ordinary morsell, as he'd fed
On Partridges or Pheasant".

Fand sich hier einmal eine von den Engländern nicht wegzuleugnende spanische Tugend, so zeigt sich doch bald die Tendenz, sie wenigstens durch Übertreibung der Lächerlichkeit preiszugeben. In dieser Absicht ist Websters Schilderung eines spanischen Edelmannshaushaltes aufzufassen:

"But his kitchen I'd have no bigger than a saw-pit;
For the smallness of a kitchen, without question,
Makes many noblemen in France and Spain
Build the rest of the house the bigger". (Lawc. II,1).

Ebenso bei demselben Verfasser:

"O excellent! a Spanish dinner — a pilcher, and a Dutch supper — butter and onions". (Westw. III,4).

Geräucherter Fisch ist überhaupt typisch für die kärgliche Nahrung der Spanier. Wir erinnern uns der Kost des armen Schluckers Lazarillo (S. 47 d. Arb.):

"Doyt: What meat eats the Spaniard?
Pilcher: Dried pilchers and poor-john." (Blurt I,2).

Also Sprotten und getrockneter Dorsch einfachster Qualität — erstere in ihrer spanischen Bezeichnung *fumados* ([fumaðos] "geräucherte" (Heringe), Sprotten, woraus sich engl. fumatho erklärt), auch von Marston charakteristisch verwendet: "he'll out-crack a German when he is drunk, or a Spaniard after he hath eaten a fumatho" (Fawn IV,1). Dazu kommt die von Jonson in Cynth. II,3 und von Fletcher in Wit II,1 aufgeführte Sardelle ("*anchoves*", pl. von span.-port. ancho-[v]a). Ritter Falstaff freilich hat sich solche Sardellen mit Sekt nach dem Abendessen als höchsten der Genüsse vorsetzen lassen, wie aus der dem Prinzen Heinrich vorgelegten Rechnung hervorgeht (H 4 A, II, 4, 588).

Nur ganz vereinzelt begegnet ein gegenteiliges Urteil über die spanische Enthaltsamkeit. Als Sancho in Rule III,1 den Cacofogo fragt: "Thou wilt eat monstrously?" erhält er von ihm die Bestätigung:

"Like a true Spaniard,
Eat as I were in England were the Beef grows."

Auch hatten wir bereits bemerkt, daß der Name für ein besonders gutes und reichliches Mal, *regalo*, (S. 78 d. Arb.), aus dem Spanischen entlehnt ist.

Das spanische Nationalgericht *olla podrida* (wörtl.: verfaulte Schüssel, verdorbenes Gericht), Fleisch- und Gemüsereste mit Knoblauch gekocht, ist bei Randolph (Muses I,4), bei Ben Jonson (Staple II,3), bei Fletcher (Fair IV,1), bei Chapman (Ball III,3), einmal sogar in einem unter Normannen spielenden Stück, Fletcher-Jonsons Bloody II,3 genügend belegt. Weiter weist die dramatische Speisekarte auf:

1. *alcorea*, Dev. IV,4, (Druckfehler für asp. alcorça, v. arab. alcorza, weißer Zuckerteig), nach D. R. Ac.: "Pasta muy blanca de azúcar y almidón, con la cual se suelen cubrir varios géneros de dulces y se hacen diversas piezas ó figurillas". Nach Minsheu: "a conserve".

2. *almoiauna*, verdruckt für almoiauana: u statt v wird im 16. Jhd. häufig

gedruckt, ebenso i statt j (vgl. oreiones S. 85 d. Arb.); sp. almojabana, vom arab. al-mojabbana), eine Art Käsekuchen: Dev. IV,4.

3. *coquetta* (sp., spez. in Aragon., coqueta, Brötchen von bestimmter Größe und Form, nach D. R. Ac. "Panecillo de cierta hechura"): Dev. IV,4.

4. *mantecado* (sp. mantecado, Butterkuchen, nach D. R. Ac.: "Cierta especie de bizcocho amasado con manteca, de forma prismática rectangular y contenido en una cajita de papel sin tapa. Fabrícase las de mas fama principalmente en Astorga"): Dev. IV,4.

5. *panado* (sp. panada, vgl. S. 17 d. Arb., eine Wassersuppe unter Zusatz von Brotbrei mit Zucker oder Rosinen): Witch II,1; Sun's II,1; New Way I,2; Eastw. II ("poynado").

6. *pulpatoon* (sp. pulpetón, großes Stück Hackfleisch, von "pulpa", bestimmtes Fleischstück des Ochsen). Microcosmus III,1.

7. *carbonado* (sp. carbonada, vgl. S. 17 d. Arb., Rostbraten oder eine über dem Rost gebratene Fleisch-, Fisch- oder Geflügelschnitte (Filet): Shoem. V,4: "broiled carbonado" und Sapho II,3: "If I venture . . . to eate a rasher on her coales, a carbonado". Ist hier in Shoem. V,4 schon eine komische Anwendung auf etwas Zerhacktes, Zerprügeltes in dem Ausdruck enthalten, so tritt in allen folgenden Zitaten die figürliche Bedeutung so sehr in den Vordergrund, daß die Beziehung zu dem Gericht allmählich verloren geht. Das gilt für Tamb. A IV,4:

> "I will make thee slice the brawns of thy arms into carbonadoes and eat them";

ebenso für Shakespeare, der "carbonado" als Substantiv und Verb im ganzen fünfmal gebraucht (H 4 A V,3, 61; Lear II,2, 41; Cor. IV,5, 191; All's IV,5, 107; Wint. IV,4, 268), für Beaumont-Fletcher ("Have made a Carbinado of me", Malta II,1), für Middleton ("carbonado thou the old rogue" (Gipsy IV,3), und für das anonyme "Look about You" V. 3196:

> "Skinke will scortch them brave Gloster
> Make carbonadoes of their Bacon fletches".

Drastischer noch hat Ford die Klimax aufgestellt:

> "Carbonado me, bastinado me, strappado me, hang me!" (Sun's III,1).

Auf die bereits bei der Zubereitung des Carbonado sich kundgebende Vorliebe der Spanier für den Rost spielt Dekker in Whore B, III,3 an, wenn er sagt: „We have meat of all sorts of dressing: we have . . .. and that which is rotten roasted for Don Spaniardo" — eine Stelle, die mit dem Worte "rotten" (sp. podrido) vermutlich gleichzeitig auf die eingangs erwähnte "olla podrida" gemünzt ist,

Einer anderen Eigenart der spanischen Küche, ihrer Bevorzugung des *Pikanten*, gedenkt Ford in Lad. Tr. III,1, wo von scharfgewürzten spanischen Salaten die Rede ist. Aber auch der Antithese des Geschmacks, die sich bei den Spaniern in ihrer Freude an *Süßigkeiten und Leckereien* äußert, hat der genannte Dramatiker Rechnung getragen. Dies geschieht in Sun's II,1, wo ein toledanischer Zuckerbäcker — derselbe, der später, III,1, mit "Spanish gingerbread" und "Spanish fig" tituliert wird — sein reichhaltiges Warenlager anpreist. Als „a most sweet Spaniard" eingeführt, stellt er sich sogleich persönlich als Meister seiner Kunst vor:

"Span.: A confecianador[1] ,which in your Tongue is a comfit-maker, of Toledo. I can teach sugar to slip down your throat a million of ways.

Fol.: And the throat has but one in all: oh Toledo!

Span.: In conserves, candies, marmalades, sincadoes[2]), ponadoes[3]) marablane[4]), bergamoto, aranxues[5]), muria[6]), limons[7]), berengenas of Toledo[8]), oriones[9]), potatoes of Malaga, and ten millions more.

Fol.: Now 'tis ten millions! A Spaniard can multiply.

Span.: I am your servidor."

Verrät diese Stelle eine kulturgeschichtlich bemerkenswerte Vertrautheit des Verfassers mit den Erzeugnissen des Konditorgewerbes, so möge am Schluß dieser Ausführungen über spanische Küche und Eßsitten im elisabethanischen Drama eine andere kulturgeschichtliche Merkwürdigkeit Platz finden, die nur indirekt mit dem Essen zu tun hat: der Gebrauch des *Zahnstochers*. Allgemein als eine absonderliche, den Engländern ungewohnte und darum leicht geckenhaft erscheinende Sitte angesehen (so Volp. II,1; Ball I,1; Gratef. Serv. III,1; Const. Maid III,2, gelten sie als ganz besonderes Attribut des spanischen Essers. "There must be Picktooths for the Spaniard!" sagt schon Lyly im Prolog zu Mydas. Der als Spanier verkleidete Italiener Volterre in Hum. Court. IV,2 bedient sich ihrer mit stutzermäßiger Würde (vergl. S. 121 d. Arb.). Auch in dem bereits S. 82 d. Arb. angeführten Zitat aus Glapthorne (Lady's Priv. II, S. 106) gehört der Zahnstocher so sehr zum Charakterbild eines Spaniers, daß die ganze Stelle hier im Zusammenhang Platz finden möge:

"Your Spaniard...
Is of a staid, serious and haughty garbe;
Acts all his words with shrugs and gestures, kisses
His hand away in kindness; is of dyet
Sparing, will prick his teeth as formally
After an Orenge, or a clove of Garlicke

---

1) Als "confacionador, a confectioner" auch in Percivalls Span. Dict. (1591). Zu sp. "confite". Konfekt; doch ist heute im Span. "confitero" üblicher als "confeccionador."

2) In den Wörterbüchern nicht enthalten.

3) Vgl. panado S. 17 d. Arb.

4) ne. meist myrobalan, aus gr. μύρον + βάλανος, sp. mirabolano, Farbpflanze (Terminalia Chebula Willd.). Doch übertrug man den Namen im Mittelalter auch auf gelbe syrische Pflaumen, unsere jetzigen Mirabellen (Unterart von Prunus Tourn.). Vgl. Alch. IV,2: "shee melts Like a Myrobalane."

5) Vermutlich unter volksetymologischer Anlehnung an den Ortsnamen Aranjuez entstellt aus engl. orange (sp. naranja).

6) Wohl Druckfehler für Murcia, einen Haupthandelsplatz spanischer Apfelsinen, wie die Nachbarschaft von aranxues und limons zu beweisen scheint.

7) limon statt lemon ist span. Orthographie. (sp. limón, Zitrone. Das Wort ist arab. Ursprungs).

8) sp., v. arab. bedenchén, Eierpflanze, Melanzanapfel (Solanum melongena).

9) oriones scheint mir Druckfehler für oreiones, sp. orejones, zu oreja, Ohr: an der Sonne gedörrte Pfirsichschnitten.

Which is his ordinary morsel, as he'd fed
On Partridges or Pheasant.
Ador.: 'Tis his grace
After his dinner, Sir, and to confirme
Their most officious gravity, a Castilian
Was for some crime in Paris to be whipt
In triumph through the streetes, and being admonished
To be more swift of foote, so [to] avoyd
The dreadfull lash the sooner, in scorne auswer'd,
He rather would be flead alive, than breake
A Title of his gravity."

Ein verhältnismäßig seltener bezeugter spanischer Exportartikel sind die Drogen, bei denen sich zwei Gruppen unterscheiden lassen: solche, die als Arzneimittel dienten, und solche, die lediglich zu kosmetischen und Toilettezwecken Verwendung fanden.

Zu der ersten Kategorie zählt vor allem "*pellitory-of-Spain*" (engl. ['pelitəri], sp. pelitre, Anacyclus pyrethrum, römischer Bertram), eine in der Berberei beheimatete, aber von Spanien aus exportierte Wurzel, die Webster (Lawc. IV,2) als Brechmittel von gleicher Wirkung wie der sonst als Aphrodisiakum betrachtete grüne Ingwer ("green ginger", vgl. Dühren, Bd. I, S. 280) erwähnt. Lily nennt sie in Mydas III,2 als Mittel gegen den Zahnschmerz:

"Tongue tell me, why my teeth disease me,
O! what will rid me of this paine?
— Some pellitory fetcht from Spaine."

Ferner gehören die *Canthariden*, sp. cantáridas, hierher, eine aus der spanischen Fliege gewonnene, blasenziehende Droge, die wir in ihrer Bedeutung als Aphrodisiakum schon früher erwähnt fanden (S. 81 d. Arb.). In demselben Sinne gebraucht sie Fletcher (Philast. IV,1):

"Before, she was common talk; now, none dare say, cantharides can stir her",

während Ben Jonson (Poetaster V,1) sie figürlich anwendet:

"You whoreson Cantharides!"

Chapman faßt sie in Alph. III,1, unter Bezugnahme auf die Heimat des Titelhelden, als "Gift": "Drink not, Prince Palatine, throw it on the ground". Dagegen sind die von Massinger Pict. IV,2 namhaft gemachten "cantharides" keine Droge sondern eine Fischart:

"half a peck
Of fishes call'd cantharides" —

eine Bedeutung die NED nicht aufführt.

Auch Flüssigkeitsbodensatz (ne. dregs) und spanische Hefe ("lee of Spain") wurden zu medizinischen Zwecken verarbeitet: was für eine abscheuliche Mischung dabei entstand, lehrt Flor. II,3:

"French trash [Abfall von Zuckerrohr] made of rotten grapes,
And drags and lees of Spain, with Welsh metheglin [Met],
A drench to kill a horse!"

Der Gebrauch eigentlicher Toilettemittel war in England nie stark verbreitet, da die Engländerinnen sich auf ihre natürliche Schönheit verließen (Dühren Bd. I, S. 292). Doch stellt gerade die elisabethanische Periode eine verhältnismäßige Blütezeit dar, in der Kosmetika aus aller Herren Ländern, Spanien, Portugal, Frankreich, Italien und der Türkei eingeführt wurden. Speziell auf spanische Toilettemittel deutet bereits eine Stelle in Two Ital. Gent. hin (I,3, 343ff.):

"Loe heer a spoonfull of a Virgins milke
Incorporated with a peece of dowe:
Powdred with cinders of fine *Spanish Silke*
And steeped in the liquor of a Slowe."

Spanish titillation scheint das Modeparfüm der Zeit gewesen zu sein, wie aus Giles II,1 und Alch. IV,4 hervorgeht. Und bei *pomander* (kugelförmiges Parfümgefäß oder auch nur Kugel, Beutel, Ballen: Malc. V,1; Out II,1, V,7; Woman's Prize V,1; Alch. I,4 und Wint. IV,3) verrät wenigstens die Gestalt des Wortes seine Beziehung zur spanischen Toilettenkunst: es ist aus sp. poma, Parfümbüchse, unter Hinzufügung des sp. Suffixes -andero gebildet, und findet sich als "pomandero" auch im Spanischen. Eine spanische Etymologie vermute ich auch für *arras-powder* (White V,1; Dutch of M. III,2). Zwar wird es gewöhnlich aus orris- abgeleitet (entstellt aus ital. irios, ireos, zu gr. ἶρις, Veilchenwurzel, vgl. orris-root, florentinische Veilchenwurzel). Da eine Anlehnung an die frz. Stadt Arras nicht anzunehmen ist, lege ich vielmehr das sp. arroz [aroθ] Reis zu Grunde (mit engl. Akzentzurückziehung auf die erste Silbe; das engl. s aus der andalusischen, im amerikanischen Spanisch bewahrten Aussprache von sp. z wie [s] — so daß arras-powder eine Anglisierung des im Spanischen sehr geläufigen "polvo de arroz", Reispuder wäre.

Übrigens entnehmen nicht alle spanischen Drogen ihren Namen der Muttersprache; hier und da tritt auch ein arabisches Wort auf, so in der bemerkenswerten Aufzählung spanischer Toiletteartikel und Schönheitsmittel, die Ben Jonson in Dev. IV,4 gibt, in ihrer Ausführlichkeit wiederum ein glänzendes Beispiel für die dem praktischen Leben entnommene Gelehrsamkeit ihres Verfassers. Folgende Gegenstände werden dort hergezählt:

1. *agua nanfa* (sp., speziell in Murcia, aguanafa) nach D. R. Ac. = "agua de azahar", Pomeranzenblütwasser; nach Florio: "Sweet water smelling of muske and Orenge-leaves".

2. *aluagada* (in den Wörterbüchern nicht enthalten) und *aluagalde* oder *albagalde* (sp. albayalde, Bleiweißschminke; v. arab. albayad, Weiße). Nach D. R. Ac.: "Sal compuesta de ácido acético y oxido de plomo"; nach Minsheu: "a white colour to paint womens faces called ceruse."

3. *Spanish Fucuses* (ohne den Zusatz "Spanish": III, 4, 50; IV, 2, 63) Schminke.

4. *Oyles of Lentisco* (sp. lentisco, Mastix, nach Florio: "Prickwood or Foulevice, some call it Lentiske or Mastike tree" (Pistacia lentiscus).

5. *pastillo* (sp. pastilla, Räucherkerzchen, v. lat. pastillum, kleines Teiggebäck) nach Minsheu: "Kindes of mixtures or pastet for to perfume withal". Über sp. a > engl. e vgl. S. 17 d. Arb.

6. *peladore* (sp. pelador, zu lat. pellis, etwas das abschält, im weiteren Sinn ein Enthaarungsmittel), nach Minsheu: "one that pilleth, maketh bald, or bare."

7. *pipita* (sp. pepita), der Fruchtkern.

8. *piueti*: ("Aske for your piueti, Spanish cole, to burne and sweeten a roome") (sp. pebete) Räucherkerzchen. Nach Minsheu: "a kind of perfume."

9. *poldipedra*, (sp. polvo de piedra) Steinalum.

Mit der Erwähnung der Kosmetika haben wir bereits ein Gebiet gestreift, in dem Spaniens tonangebender europäischer Kultureinfluß sich am wirksamsten zeigt und demgemäß auch im elisabethanischen Drama seine deutlichste Spur hinterlassen hat: das Gebiet der Mode. Betrachten wir die hierhergehörigen Belegstellen vom chronologischen Gesichtspunkt aus, so ergibt sich, daß sie ihrer Hauptmasse nach aus der Zeit der Stuarts stammen; ein Beweis dafür, daß die Armada-Erregung in England nicht tief genug Wurzel gefaßt hatte, um den machtvollen Einfluß Spaniens auf allen Gebieten zurückzuweisen.

Wiederum müssen wir Ben Jonson als klassischen Zeugen anrufen, der im Alch. IV,3 mit beißender Ironie diese Ausländerei der Londoner Gesellschaft seiner Zeit "from your courtier to your inns-of court man, to your mere milliner", vom Höfling bis zur Putzmacherin, geißelt und in New Inn die Bewunderung bezeugt, die der englische Adel, sehr im Widerspruch zu dem Urteil des Volkes, für alles bekundete, was Spanien in Modedingen geleistet hat. Die Meinung der Vornehmen über die Spanier vertritt hier Sir Glorious Tipto:

"I rather choose to thirst, and will thirst ever,
Than leave that cream of nations uncried up";

die Meinung des Volkes faßt Hodge Huffle in lapidare Kürze: "Spaniards! pilchers!" — Trotz aller Antipathie, trotz aller Wesensverschiedenheit zwischen den Rassen, also auch hier wieder, in den Bedürfnissen des sozialen Lebens, ein kosmopolitischer Einschlag, dem England sich ebensowenig hat verschließen können, wie etwa den machtvollen Einflüssen der spanischen Literatur.

Die Hauptsorge jedes auf sich haltenden Spaniers ist, "*en punto*" gekleidet zu gehen: d. h. mit äußerster Sorgfalt und nach den neuesten Erfordernissen der Mode. In diesem Sinne antwortet Whittipol in Dev. IV,4 auf die Frage der Lady Tailbush: "And do they weare Cioppino's all?" mit dem spanischen Ausdruck: "If they be drest in punto, Madame". Der bestimmte, charakteristische Kleiderschnitt an diesem Äußeren wird von den Dramatikern mit *Spanish garb* (Wall. I,2) oder *Spanish suit* (Alch. IV,7) bezeichnet und bei jedermann als bekannt vorausgesetzt: "Who's not familiar with the Spanish garbe?" (Antip. S. 249). Um so komischer wirkt es, wenn Lazarillo in Middletons Blurt IV,3 in einer heiklen Situation, aus der er unter Zurücklassung aller Kleider bis auf das Nachthemd entflieht, dieses: "a poor Spanish suit" nennt.. Dieses Schnittes bezeichnendstes Merkmal ist eine gewisse würdevoll-behäbige Pomphaftigkeit, zumal wenn es sich um Damen handelt: es ist diejenige, die Fletcher (Cure II,2) als "to walk *in folio*" (sp. en folio), wohl mit Rücksicht auf das unförmige Format bezeichnet, ein Ausdruck, der gleich darauf von dem spanischen Clown Bobadilia mit "in Foolio" parodiert wird.

Zweites Haupterfordernis für einen Mann von Rang ist möglichste Vollständigkeit der Kleidung. Wehe dem, der sich ohne Mantel, "*en cuerpo*" (sp. cuerpo, lat. corpus), nach spanischer Auffassung also nur halb bekleidet, weil die Körperformen durchscheinen, auf den abendlichen Straßen der Stadt zeigen wollte! "In the evening — in Quirpo" (i vor r verdumpft, daher die engl. Orthographie!) — ist in Fatal Dowry II,2 ein ebenso grober Verstoß gegen die Sitte wie in New Inn II,5 und III,1. Auch Fletcher bezeugt es:

"It fits not a gentleman of my rank, to walk the streets in Querpo", Cure I,3, noch deutlicher in Love's Pilgr. I,1, hier an 9 verschiedenen Stellen:

"Dost thou think
Her good face e'r will know a man in cuerpo?
In single body, thus?"

Als *Modezentrum* gilt den Dramen merkwürdigerweise nicht die Hauptstadt Madrid, sondern *Valladolid*, wie aus Anyth. I,1 hervorgeht, wo die elegante Lady Cressingham anordnet: "I'll have my agents shall lie for me at Paris and at Venice, and at Valladolid in Spain, for intelligence of all new fashions." Alle andern Städte dagegen werden immer nur als für ein bestimmtes Kleidungsstück maßgebend genannt, so Madrid und Valencia für Handschuhe, Cádiz für Strumpfbänder, worauf im folgenden noch zurückzukommen sein wird. Für die Zurücksetzung Madrids ist ein mehr als zufälliger Grund nicht ersichtlich. Doch mag sie damit zusammenhängen, daß die Stadt im Binnenlande lag und sich weder durch einen besonderen Industriezweig (wie Toledo) noch einen hervorragenden Exporthandel nach England auszeichnete, daher seltener genannt wurde. Als Sitz des Hofes interessierte sie den Durchschnittsengländer wenig; seine Hauptkenntnisse von Spanien betreffen das kommerzielle Gebiet.

Sehen wir nun zu, was die Zeitgenossen Shakespeares von der spanischen Tracht im einzelnen berichten. Shakespeare selbst geht nur einmal näher darauf ein, indem er Ado III,2, 35 den Spaniern ein festanliegendes *Obergewand ohne Wams* beilegt: "a Spaniard, from the hip upward, no doublet". Daß weite, sackartige Ärmel dieses Kostüm vervollständigten, erfahren wir aus Fine S. 117, wo ein vornehmer Engländer ein derartiges Kleidungsstück seinem Schneider entrüstet zurückweist:

"Tailor: You 'll have your suit of the Spanish fashion?

Careless: What, with two wallets behind me to put up faults and abuses..
No, by this air, I am too good a gentleman to have my arms trickt up with such gewgaws."

Die *männlichen Beinkleider* erscheinen in zweierlei Gestalt: als weite Pump- und als enge Strumpfhose. Jenes war die Kleidung des gemeinen Mannes, besonders der Schiffer. Unter der Bezeichnung *spanish slops* erscheinen diese Pluderhosen in Alch. IV,7, wo sie aber als "profane, lewd, superstitious, and idolatrous breeches" bezeichnet werden; und Chall. S. 43, das sie zwar "good easie weare" nennt, doch ironisch hinzufügt: "but that like Chambermaides, they are loose and somewhat too open below." — Die vornehmere Kleidung dagegen war die enganschließende, bis zum Oberschenkel reichende Strumpfhose (*Spanish hose*), die oben als Abschluß einen sackartigen Wulst hatte, der die

Hüften umschloß. Von ihr heißt es in Bulwers 1653 erschienener Schrift: "Artificiall Changeling" (nach dem Zitat von Fr. W. Fairholt in "Satirical Songs and Poems on Costume", Percy Society, Vol. XXVII, S. 84, London 1849, woselbst eine Abbildung dieses Kleidungsstücks nach einem alten Holzschnitt beigegeben ist): "At the time when the fashion came up of wearing trunk hose, some young men used so to stuffe them with rags, and other like things, that you might find some that used such inventions to extend them in compasse, with as great eagernesse as the women did take to weare great and stately verdingales, for this was the same affectation, being a kind of verdingale breeches." Diese Hose, die manche Frauenzimmer verrückt machen könne, wird nur in Northw. IV,1 von der jungen Doll erwähnt:

> "I, in whom neither a flaxen hair, yellow beard, French doublet, nor Spanish hose... could ever breed a true love to any, ever to any man, am now besotted,... am mad, ... for the carcass of a man."

Unterschieden die Elisabethaner den Schnitt des männlichen Beinkleides durch den Zusatz "Spanish", so deuten sie bei dem weiblichen von den Hüften abwärtsreichenden Teil der Oberkleidung dessen Herkunft durch einen aus dem Spanischen abgeleiteten Ausdruck an. Es ist das aus "verdugado" (sp., zu verdugo, Rute, Stäbchen) gebildete engl. *vardingale*, das Ben Jonson in Chall. at Tilt und Wilson in Lords S. 434 gebrauchen, und unter dem man den unförmig großen, auf Ruten oder Stäbchen gespannten Reifrock verstand. Er war die Erfindung einer spanischen Prinzessin, die die Damen der Zeit zwang, sich in ebenso respektvoller Entfernung voneinander zu halten, wie die Herren ihrer Pluderhosen wegen.[1]) Die daneben in den Drucken, z. B. Wiv. III,3, 67—9, sich findende Form "farthingale" ist dann später die herrschende geworden.

Wichtiger als Rock und Beinkleid erschien den Engländern an der spanischen Tracht der *Mantel*, der in Alch. V,3 einfach als "Spanish cloak", in Blurt II,2 als "dapper cloak with Spanish-buttoned cape" erwähnt wird, noch häufiger aber unter seinen verschiedenen spanischen Namen vorkommt. Danach wird unterschieden:

mantoon (sp. mantón, Augmentativ zu manto, Mantel): Lawc. I,2.

gaberdine (sp. gabardina), ein kaftanähnlicher grober, weiter Mantel: Tp. II,2, 40; Merch. I,3, 113; Gipsy III,1.

paramento (sp., ein reichverziertes Umschlagetuch für Frauen): Love's Pilgr. I,1.

cassock (sp. casaca) Leibrock, Soldatenmantel, nach Minsheu: "à souldiers cassocke, a frock, a horsemans coat": Love's Pilgr. I,1. In II,4. All's IV,3, 191. Mart. II,1.

An der Stelle, wo der Mantel den Hals umschloß, befand sich die *Halskrause*. Sie ist ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit im Drama und oft die Zielscheibe des Spottes geworden, ein Beweis dafür, daß sie als das Unterscheidungsmerkmal par excellence der spanischen Kleidung empfunden wurde. Von der riesigen Halskrause, in deren Falten englische Flunderntischer die ganze Inquisition verborgen fanden, war bereits die Rede (S. 19 d. Arb.) eine ebenso

[1]) Vgl. über dieses Kleidungsstück: Burlington Magazine Nr. 161, Bd. 29, 1916.

lustige Unmöglichkeit wie sie in Alch. IV,3 von einem durch sein Äußeres auffallenden Spanier gebraucht wird:

"Pray god, he ha' no squibs in those deep sets."

Vereinzelt kurz als *ruff* (vgl. dazu Burlington Magazine, Dez. 1916) bezeichnet (so Alch. IV,3: "Your Spanish ruffs are the best wear"), läßt man hier, wie bei Mantel und Reifrock, meistens die spanischen Fachwörter in ihre Rechte treten. So spricht Ben Jonson (New Inn IV,2) von "his mere *cuello*" (2silbig, entsprechend sp. cuello ['kwɛλo] Hals, Halskrause), Ford (Lad. Tr. II,1) von einem "quellio" und Massinger (City M. IV,4) tautologisch von "Spanish quellio ruffs."

Auch in Fragen der *Fuß- und Beinbekleidung* unterwarf man sich dem spanischen Geschmack. *Spanish stockings* erwähnt Prize I,4; daß sie aus Seide waren, Hyde S. 518, daß Strumpfbänder dazu aus Cadiz kamen, Const. I,1: "my honest *Cadis Garters*", (falls hier nicht ein Druckfehler für caddis, "Kammgarn", vorliegt [vermischt aus afz. cadarce, nach Godefroi, Dict. de l'anc. langue fr. "partie de la soie" + ir. caddas "Baumwolle"]). — An Schuhwerk begegnen, außer "*Spanish pumps*" (Dev. IV,4), zierlichen, engen Pantoffeln ohne Spange, nur die hohen, auch von der Frauenwelt getragenen Schuhe: "fine high shoes like the Spanish Ladie" (Barth. I,2), darunter vor allem die sogenannten *chopinos*. Es sind dies durch eine Korksohle künstlich erhöhte Schuhe, vgl. Dutch III,1: "Dost not weare high corke shoe – schopines?" und Hml. II,2,445: "Your ladyship is nearer heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine." Nach gewöhnlicher Annahme sollen sie, ursprünglich aus Italien stammend, später in Spanien nachgeahmt und dort auch von den Frauen in entsprechend verzierlichtem Maßstab getragen worden sein, wie aus der Bedeutung des Wortes chapín im Spanischen, "Frauenpantoffel mit hohem Absatz aus Korksohle" hervorgeht und wie es durch Ben Jonsons Bemerkung in Cynth. II,2 gestützt wird: "I do wish myself one of my mistresses chioppini." Tatsächlich hat sie wohl nicht Spanien von Italien, sondern Italien von Spanien entlehnt; Ben Jonson bezeugt ausdrücklich die spanische Herkunft, Dev. III,4, wo das Tragen dieser Schuhe als vollgültiger Beweis dafür angesehen wird, daß jemand in Spanien war:

"He has the bravest device...
To say he wears cioppinos: and they do so
In Spain."

Die Ethymologie des NED dürfte hierdurch eine Stütze erhalten, die den engl. Namen von sp. chapín (zu chapa, Metallplättchen) herleiten will, statt vom ital. cioppino. Verschiedene orthographische und lautliche Varianten bieten "chapine", Renegado I,2 und Lucr. III,5; "chopinos" Ball I,1, "chopine" Hml. II,2, 445.

Am spanischen Fußzeug fällt weiter auf, daß es durchgängig aus *Leder* ist. So sind in Out IV,4 Fastidious Brisks spanische Schuhe aus diesem Material gefertigt. Dekker bezeugt seine kontinentale Verbreitung: "You know we Milaners love to strut upon Spanish leather" (Whore X, I 2). Websters Wyatt dagegen stellt ihm in patriotischer Aufwallung das englische Rindsleder gegenüber: "Wear your own neat's-leather shoes, scorn Spanish leather, cry 'A fig for the Spaniard'" (Wyatt S. 198). Wie schon bei den Seidenstrümpfen, liebte man

auch hier die künstlichen Wohlgerüche: "Spanish pumps of perfum'd leather" nennt Dev. IV,4, und in City M. I,2 erhält eine Dame auf die Frage "Where are my shoes?" die Gegenfrage zur Antwort:

"Those that your ladyship gave order
Be made of the Spanish perfum'd skins?"

Aber nicht nur an der Fußbekleidung, auch am ganzen Anzug des Spaniers, besonders des Soldaten, fällt die reichliche Benutzung von Leder in die Augen. Middletons Lazarillo ist solch ein "Spanish-leather gentleman" (Blurt I,2), auch in Engl. Z. 1887 findet sich "That Spanish leather spruce companion." Meistens ist es das *Wams* oder *Koller*, das aus diesem Stoff gefertigt ist, so Thomas V,2:

"Plague o' your Spanish leather hide",

ferner Match S. 150, Chall. S. 10, Griss. V. 580, Whore A S. 9. Als "Spanish leather jerkin" kommt es in Dutch. I,1 vor, und ein alter spanischer Kriegsmann in Captain III,3 brüstet sich, er sehe darin ebenso aus wie der berühmte Don Juan d'Austria —

"swore, he look'd in his old velvet trunks
And his slic't Spanish Jerkin, like Don John."

Er hat einen Gesinnungsgenossen in Slipper, einer Gestalt aus Greenes J 4, die gleichfalls das Rezept "Kleider machen Leute" auf das Wams angewendet hat:

"When I have but my upper parts clad in... costlie Spanish leather, I may bee bold to kisse the fayrest ladies foote in this country" (J 4 IV,4).

Wo diese stattlichen spanischen Koller zu finden sind, überliefert Epicoene I, 64: "I had as faire a gold ierkin on that day, as any was worne in the Iland-voyage, or at Caliz" (über die Form Caliz vgl. S. 64 d. Arb.).

Aus Leder gefertigte Teile der Kleidung sind endlich auch die *Handschuhe*, wie sie sich neben den bereits erwähnten spanischen Strümpfen eine Dame in Prize I,4 wünscht:

"And then I want Spanish gloves, or Stockings."

Tonangebend für ihre Erzeugung war Spaniens Hauptstadt, vgl. Ben Jonsons "My gloves, the natives of Madrid" S. 62 d. Arb.; daneben tauchen aber (Two Ital. Gent. V. 1269) *Vallentia Gloues* auf (vgl. S. 64 d. Arb.). Auch die Handschuhe sind gern parfümiert worden. Ganz allgemein ersichtlich ist dies aus Ado III,4, 62 ("These gloves the count sent me; they are excellent perfume") und Wint. IV,4, 222 ("Gloves as sweet as damask roses") und IV,4, 253 ("a pair of sweet gloves"). Speziell von span. Handschuhen bezeugt wird es in Giles S. 39, in Cynth. V,4: "Spanish gloves, scenting true Spanish", und in Alch. IV,4, wo "Your Spanish titillation in a glove" als höchster Wohlgeruch gepriesen wird — ein Beitrag zu dem, was außerhalb des Dramas Hume von dem als Vorbild zu Don Adriano de Armado erwähnten Antonio Pérez festgestellt hat: daß es nämlich eine seiner Lieblingslaunen war, seinen Freunden bei Hof parfümierte Handschuhe, Räucherwerk und Schönheitsmittel eigener Erfindung zum Geschenk zu machen.

Sonst begegnet an Lederzeug nur ein *Hänge- oder Sacktäschchen*, "hanging scrip of finest Cordevan", in einem Schäferspiel von Fletcher (Faithful Sh. I,1). Dieses Corduanische Leder, nach seinem Ursprungsort Córdova am Guadalquivir

in Südspanien genannt, wurde anfangs aus rohgegerbtem Ziegenfell, später aus geschlitzter Pferdehaut hergestellt und war im Mittelalter und der Renaissancezeit besonders bei den vornehmen Ständen beliebt. Möglicherweise haben wir uns auch das in H 4 A II.4, 79 erwähnte Beutelchen ("Spanish pouch") aus diesem Material vorzustellen.

Soweit das Vorkommen des spanischen Leders im englischen Drama. Ihm gegenüber haben die anderen Stoffe nur sporadische Beachtung gefunden. Je einmal begegnet:

Kattunzeug: "Cloth of silver turned into Spanish Cottens for a penance" (Wit III,1);

stoup: "your Spanish Stoup is the best garb" (Alch. IV.2), von sp. estopa, Packleinwand, der Vokal aus frz. étoupe, Werg; was Ben Jonson der Bedeutung nach vorgeschwebt hat, ist aber sp. estopilla, eine gazedünne, feingewebte Battistart; danach zu korrigieren in Skeat-Mayhew, A Glossary of Tudor and Stuart Words, Oxford 1914;

mandillion (Blurt IV.3): ärmelloser Überrock, zunächst aus ital. mandiglione, von sp.-arab. mandil, einer Tuchart, aus der man im 16. und 17. Jahrhundert mit Vorliebe weite ärmellose Überröcke für Soldaten und Bediente verfertigte;

tabine (Anyth. V.1 u. II.2): (zunächst aus ital. tabino, von arab. attābiy, Name eines Stadtteils in Bagdad, wo dieser Stoff erzeugt wurde, sp. tabí, vgl. ne. tabby) eine Art gewirkten, ursprünglich gerippten, Seidentaffets. Vgl. D. R. Ac.: "Cierto género de tela antigua, como tafetán grueso prensado, cuyas labores sobresalían haciendo aguas y hondas."

An sonstigem Seidentuch wird neben der berühmten *granado silke* (Cynth. V.4, vgl. S. 63 d. Arb.) besonders *perpetuana* (sp. perpetuán, Kaisersarche, von perpetuo, dauernd; vgl. dazu den engl.-dtsch. Stoffnamen "Lasting") genannt, so von Marston (What II.1) und Ben Jonson:

> "Our gentlemen ushers, that will suffer a piece of serge or perpetuana to come into the presence". (Cynth. III.2).

Gegenüber diesen bis ins Einzelnste sich verlierenden elisabethanischen Aufzählungen spanischer Kleidermoden und -stoffe, die doch in der Mehrzahl danach angetan sind, einen möglichst prunkvollen Begriff von dem anspruchsvollen spanischen Kostüm jener Zeit zu geben, muß die Tatsache auffallen, daß vom *Schmuck* schlechthin fast nirgends die Rede ist. Wohl zollt Ben Jonson der natürlichen Zierde des Mannes, dem *Bart*, eine gewisse Anerkennung in der von Spanien kultivierten Form ihn zu schneiden. "Your Spanish beard is the best cut" (Alch. IV.3); aber neben dieser Anspielung begegnet nur der auf die spanische Spitzbartmode anspielende "punto beard" in Honoria I.2 und der sehr plastische Vergleich eines solchen spanischen Zwickelbarts mit geschnittenen Gerten (sp. verdugos), den Fletcher in Prize IV.4 bringt "Contrive your beard o th' cut like Verdugoes". Im Hinblick auf letztere Stelle, wo Verdugo deutlich als "Rutenzweig" zu fassen ist (nicht als Name eines spanischen Adelsgeschlechts, wie Gifford in einer Fußnote zu seiner Ben Jonson Ausgabe (Wks. II, S. 41b) anmerkt), wird auch der Alch. III.2 künstlich gebildete und bisher nirgends befriedigend erklärte Titel "*His Verdugoship*" als Bezeichnung für einen Spanier

seiner Herkunft nach durchsichtig: er ist vom Dichter gebildet, indem er ein charakteristisches Merkmal des Spaniers, seinen rutenähnlich geschnittenen Zwickelbart metonymisch für die gesamte Erscheinung substituierte und an dieses Konkretum das zur Titelbildung verwandte engl. Suffix -ship anhing. Die entsprechende deutsche Übersetzung würde etwa lauten: "Se. zwickelbärtige Gnaden."

An künstlichem Schmuck, Edelsteinen oder dergleichen, sind mir einzig die beiden *Orientperlen* begegnet, mit denen Massinger in Guardian das spanische Königspaar ausstattet:

"Every drop
An orient pearl, which, as it falls, congeal'd,
Were ear-rings for the Catholic King, [to be]
Worn on his birthday", (IV,1),

und das weibliche Gegenstück:

'Some orient pearls too, which the queen of Spain
Might wear as ear-rings, in remembrance of
The day that she was crown'd." (V,4).

Ganz vereinzelt wird einer *Modelaune* gedacht, die damals als besonderes Kennzeichen der Damen des Südens gegolten haben muß: des Haltens von kleinen *Äffchen* als Begleiter oder Schoßtiere:

"For as your tame monkey is only best, and most only beast to your Spanish lady". (Blurt I,2).

Die bisher beleuchteten Kultureinflüsse waren derart, wie sie, auch heute noch, ein jedes Weltvolk übt. Ihre Registrierung in unseren Dramen bietet daher nichts Merkwürdiges, wenngleich die Fülle der Zitate, die überaus häufige Veranlassung für die Dichter, sich mit Spaniens Kriegswesen, Handel, Export und Moden auseinanderzusetzen, einen wertvollen Gradmesser für die Bedeutung jenes Landes im Leben des damaligen England bietet. Wie sehr mußte aber die Beschäftigung mit diesen lebenswichtigen Faktoren den Gedankengang der Dramatiker, den Bildnisvorrat ihrer Phantasie, die Auswahl ihres kosmopolitischen Wortschatzes bestimmt haben, wenn sogar über die Bedürfnisse des täglichen praktischen Lebens hinaus spanischen Sitten ein Interesse abgewonnen wurde — wenn man Sinn für die gesellige Seite des fremden Kulturlebens zeigte und auf spezifisch spanische Vergnügungen und Zerstreuungen einging!

Am reichlichsten haben die Elisabethaner unter den Betätigungen des Gesellschaftslebens den Tanz beachtet. War das galante Frankreich die hohe Schule dieser Kunst, so kann man Spanien, das heitere, lebhafte Land des Südens, mit Recht als ihre Wiege betrachten. Die wenigen heute als spanische Tänze bekannten: Seguidilla, Fandango und Bolero, zu denen als Volkstänze Cachucha und Jota hinzukommen, sind allerdings erst Produkte des 18. Jahrhunderts; zu den Zeiten König Philipps II. war die Auswahl reichlicher. Gibidiana, Pié-de-gibao, Pavana, Gran Canaria, Zarabanda und Chacona sind die Namen dieser zum Teil bis ins 10. Jahrhundert zurückgehenden Tänze, die, im Laufe der Jahrhunderte kaum sich verändernd, ein getreues Spiegelbild des spanischen Volkscharakters darstellen. Unter diesen alteingewurzelten Formen haben nun die Dramatiker ihre Auswahl getroffen.

Als spanisches Nationalgut gelten ihnen in erster Linie die "*pavane*" (sp. pavana, pabana) und der "*canary dance*" — jener von langsam, feierlich gemessenem Zeitmaß: zwei einfache und ein Doppelschritt vorwärts, dasselbe zurück, Musik dazu im geraden Takt mit zwei Reprisen, seiner Bezeichnung nach (von sp. pavo, Pfau) schon die majestätische Art der Bewegungen in Kreisen oder Radform andeutend, also mehr ein Umgang als ein Weiterbewegen, — dieser lebhafter $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt (von denen das erste Achtel stets punktiert ist), im Sinne afrikanischer Eingeborenentänze, als deren Nachahmung er gedacht sein soll (sp. Gran Canaria, Inselgruppe an der Westküste von Afrika; im engl. attributiv gebraucht).[1]) Die spanische Herkunft der *Pavane* bezeugen Alch. IV,3: "Your Spanish pavin is the best dance"; die Bühnenanweisung bei Middleton (Blurt IV,3): "The Spanish pavin played within", ebendort (Blurt IV,2): "He dances the Spanish pavin", die Bühnenanweisung bei Ford, Lad. Tr. II,1: "Fulgoso whistles the Spanish pavin"; ferner Fords Pity I,2: "I have seen an ass and a mule trot the Spanish pavin with a better grace"; ganz besonders aber jene für das elisabethanische Drama überaus bezeichnende Szene in Dekkers Fort. III,1, worin ein spanischer Lord Insultado auftritt, den der Verfasser in seiner Muttersprache die Besonderheiten dieses Tanzes schildern läßt: das Gravitätische, Vornehme, Königliche, die volle Anpassung an die feierliche Kleidung der Tänzer, die dabei besonders zur Geltung kam, im Gegensatz zu den plebejischen Tänzen — kurz, alle Eigenschaften, die nach der Vorführung des Tanzes durch den Spanier Dame Agripyne, eine seiner Zuschauerinnen im Stück, zu dem Urteil bestimmen: "The Spaniard's dance is as his deebs be, full of pride". Die Tanzschilderung selbst ist so eingehend, das Spanisch des Verfassers so fließend, daß das ganze merkwürdige Dokument hier im Wortlaut folgen soll:

"Insultado: Mi corazon es muy pesado, mi anima atormentada. No por todos los cielos: el pié de Español no hace música en tierra inglesa.

Cypr.: Sweet Insultado, let us see your dance. I have heard the Spanish dance is full of state.

Insultado: Verdad, señor; la danza española es muy alta, majéstica, y para monarcas: vuestra inglesa, baja, fantástica, y muy humilde.

Agripyne: Doth my Spanish prisoner deny to dance? He has sworn to me by the cross of his pure Toledo, to be my servant; by that oath, my Castilian prisoner, I conjure you to show your cunning, though all your body be not free, I am sure your heels are at liberty.

Insultado: No lo quiero contra deseo: vuestro ojo hace conquista á su prisionero: Oyreis la pavana española: sea vuestra música y gravidad, y majestad: Paje, dame tabaco, toma my capa y mi espada. Mas alta, mas alta: desviaos, desviaos, compañeros, mas alta, mas alta! (He dances)".

Zu den charakteristischen Regeln dieses Tanzes gehörte auch, daß, wenn er zu Ende war, der Herr der Dame die Hand küßte. Daher die im elisabethanischen Drama so überaus häufige spanische Phrase "beso las manos", "ich küsse die

[1]) Vgl. die Schrift von A. Czerwinski, Die Tänze des XVI. Jahrhunderts, Danzig 1878.

Hand"[1]). Auch diese Sitte des Handkusses, die in beinahe allen Tänzen des 16. bis 18. Jahrhunderts geübt wurde und viel zu deren Beliebtheit beitrug, stammt also aus Spanien.

Ganz anders wird, und ebenfalls zutreffend, der *kanarische Tanz* im Drama dargestellt.

"I have seen a medicine
That's able to breathe life into a stone,
Quicken a rock, and make you dance canary[2])
With sprightely fire and motion"

sagt Lafeu darüber in Shakespeare All's II,1, aber auch Bemerkungen wie die bei Middleton (Wom. bew. Wom. III,2): "Your drunkards [dance] the canaries" und "canary to it with your feet, humour it with turning up your eyelids" bei Shakespeare (LLL III,1) lassen auf seine lebhafte hüpfende Bewegung zurückschließen. Im ganzen finde ich ihn 8 Mal erwähnt, außer den drei zitierten Stellen noch in Bloody II,2. Gipsy IV,3, Whore A II,1, Country Capt. S. 389 und Wom. I,1.

Nur vorübergehend gestreift wird die *Sarabande* (sp. Zarabanda), ein leidenschaftlicher $^3/_2$ Takter unter Castagnettenbegleitung: "Coach it to Pimlico; daunce the Saraband". (Dev. IV,4). Sie galt (wie noch heutzutage etwa in O. Wildes Gedicht: The Harlots' House, Str. 6) ihrer ungestümen Bewegungen wegen als unsittlich, daher Staple IV,2: "the bawdy Saraband". Mit der späteren, in den vornehmen Kreisen des Barockzeitalters getanzten langsamen $^3/_4$taktigen Sarabande, die in Frankreich näher ausgebildet wurde, hat sie nichts mehr als den Namen gemeinsam.

Abseits von den Gesellschaftstänzen stehen dann die *Narren- und Schwerttänze*, meist arabischen Ursprungs, aber von Spanien aus eingeführt, wie der im phantastischen Kostüm getanzte *Matachin* (vom arab. mutawajjihīn, Part. Präs. pl. von tawajjaha, eine Maske anlegen), den White (am Schluß und Elder Br. V,1) erwähnen. Vor allem jedoch die sog. *Morisco-Tänze* (sp. morisco, maurisch, von moro, Maure), die Marston unter dieser Bezeichnung in What IV,1 anführt, Fletcher in Wildg. V,2, 7 und Cup. II,3 ("There's mad Morisco's in the state"), und Shakespeare in H 4 B III, 1, 365 ("I have seen him caper upright like a wild Morisco"). Angeblich soll John of Gaunt diese Tänze von seinem Spanienzug nach England mitgebracht haben (vgl. S. 13 d. Arb.), wo sie seit Heinrich VIII. zu einem Hauptbestandteil der öffentlichen Lustbarkeiten wurden. Als die Moriscotänze dann mit den Maispielen verbunden wurden, brachte man als volkstümliche Gestalten Robin Hood, Little Jack, Friar Tuck und Maid Marian hinein. Dadurch verloren sie immer mehr von ihrem ursprünglichen Charakter, so daß in unserer Periode von dem spanischen Schwerttanz eigentlich nur noch der spanische Name übrig geblieben ist.

Mit den Morisco-Tänzen haben wir bereits das Gebiet der öffentlichen Schaustellungen und des Theaters gestreift. Es wäre sehr interessant, wenn uns die

[1]) Belege dafür S. 124 d. Arb.

[2]) Über die Betonung canáry vgl. S. 77 d. Arb.

elisabethanischen Schauspieler-Dichter einigen Aufschluß gegeben hätten, wie sie in dieser Beziehung über ihre ausländischen Kollegen dachten. An Gelegenheit, diese auf den heimatlichen englischen Brettern kennenzulernen, hat es ihnen, wenigstens in der späteren Zeit, nicht gefehlt. Das bezeugt Collier, Hist. of Engl. Dram. Poetry (Bd. II, S. 69):

> "The success of the renewed attempt by the French seems to have encouraged certain Spanish actors to visit this country: they were allowed to play before the King on the 23d December, 1635, but we do not afterwards hear of their performances."

Collier fußt dabei auf einer Eintragung im "Office-book of the then Lord Chamberlain, the Earl of Pembroke and Montgomery", die er nach Malones Zitat aus dem Originalmanuskript folgendermaßen anführt:

> "10 £ paid to John Navarro, for himself and the rest of the company of the Spanish players, for a play presented before his Majesty, Dec. 23d, 1635."

Trotz dieses Gastspiels spanischer Schauspieler in England bemerken unsere Dichter fast nichts über das spanische Theater, so sehr es ihnen an Hand der ausgebeuteten Bühnenstücke auch sonst bekannt sein mußte. Aufgefallen sind mir nur zwei Stellen in Middletons Gipsy. In der ersten zeigt eine Gesellschaft als Zigeuner verkleideter vornehmer Herren und Damen ihre Künste: Singen, Wahrsagen und Tanzen. Dabei bedauert Fernando de Azevida, der Corregidor von Madrid, daß sie nicht auch ein Theaterstück nach dem Muster der spanischen Schauspieler aufführen könnten:

> "Tis great pity,
> Besides your songs, dances and other pastimes,
> You do not, as our Spanish actors do,
> Make trial of a stage." (III,2).

Die angeblichen Zigeuner stellen aber auch ein solches in Aussicht, nachdem man sich ihnen gegenüber verpflichtet hat, für ein entsprechend vornehmes Publikum zu sorgen. Die zweite Stelle bezieht sich nun auf das inzwischen zur Aufführung gelangende Stück, und zwar auf die Sitte des Extemporierens in Tragikomödien. Anschließend an die Hervorhebung dieser Gewohnheit in Italien und Frankreich gibt sie den kurzen Stegreifentwurf eines Spaniers, der damit beweisen will, daß die Kunst auch den Spaniern geläufig ist:

> "Fern.: There is a way
> Which the Italians and the Frenchmen use,
> That is, on a word given, or some slight plot,
> The actor will extempore fashion out
> Scenes neat and witty.
> Alv.: We can do that, my lord:
> Please you to bestow the subject." (IV,2).

Daß Middleton über die Verbreitung des Extemporierens in Spanien näheres gewußt habe, ist nicht anzunehmen; er wird einfach, wie auch aus der Fassung des Zitats hervorgeht, italienische und französische Bühnenverhältnisse auf Spanien übertragen haben.

Breitet im Gebiete des Theaterwesens das elisabethanische Drama nur spärliches Licht über spanische Zustände, so kennt es auch in den beiden letzten Äußerungen des Gesellschaftslebens, die es streift, Spiel und Sport, nur die einförmige Schablone. Unter den Spielen wird sie durch das Kartenspiel, unter den Sportübungen durch das Reiten vertreten, letzteres sicher darum, weil gerade der Pferdesport seit den Tagen der Angelsachsen eine Liebhaberei der Engländer ist. Und bei beiden begegnet wiederum nur ein einziger Fachausdruck, dort "primero" (sp. primera, Name des Kartenspiels), hier "gennet" (sp. „ginete", leichter Reiter, von arab. Zenata, Name eines durch die Bravour seiner Reiter bekannten Berberstammes, oder, nach Körting, Lat.-rom. Wörterb. Nr. 4420 von gr. γυμνήτης; in der englischen Dichtersprache auf das Pferd selbst übertragen, welche Bedeutung im Spanischen erst in neuester Zeit auftaucht). Von Drama zu Drama übernommen, begleitet derselbe Ausdruck zu wiederholten Malen dieselbe Situation oder denselben Vergleich. *Primero* spielen Falstaff (Wiv. IV.5, 104) und König Heinrich VIII. mit dem Herzog von Suffolk (H 8 V,1, 7); Primero kennt Ben Jonson (Cynth. II,3; III,1; Epicoene IV,4; Alch. V,4) und der anonyme Verfasser von Albumazar, III,5, Chapman (Trag. of Biron IV,2) und Fletcher (Nice I,1); Middleton verwendet es in Gall. II,2 sogar zu einem Personennamen. Seine eigentlichen Spielregeln sind aus den Dramen nicht zu erkennen. Doch gibt Sir John Harington (1561—1612) in einem Epigramm: "The Story of Marcus' Life at Primero" eine eingehende Schilderung davon, nach der Strutts (a. a. O., S. 247) das Spiel folgendermaßen beschreibt:

> "Primero is reckoned among the most ancient games of cards known to have been played in England; each player we are told had four cards dealt to him one by one, the seven was the highest card in point of number that he could avail himself of, which counted for twenty-one, the six counted for sixteen, the five for fifteen, and the ace for the same, but the two, the tree, and the four, for their respective points only. The knave of hearts was commonly fixed upon for the quinola, which the player might make what card or suit he thought proper; if the cards were of different suits, the highest number won the primero, if they were all of one colour he that held them won the flush."

Ebenso einförmig wie dieses spanische Kartenspiel, kehrt, den Pferdesport betreffend, der Vergleich der Spanier mit ihren kleinen flinken Reittieren (engl. *gennets* genannt; s. o.) wieder, für das schon ein Beispiel aus Chances III,3 genannt war:

> "Spaniards ... jennets of high mettle..." (S. 39 d. Arb.).

Diese "gennets" erfreuten sich nach Alch. IV,3 eines besonders guten Rufs in England: "Your Spanish gennet is the best horse." Aber auch Webster kannte sie näher, wie seine ausführliche Schilderung in Duchess of M. I,2 zeigt:

> "Cast.: How do you like my Spanish gennet?
>
> Rod.: He is all fire.
>
> Ferd.: I am of Pliny's opinion, I think he was begot by the wind; he runs as if he were ballassed with quick-silver." (I,2).

Nur ausnahmsweise wird der Reitkunst an sich als Lieblingsbeschäftigung der Vornehmen gedacht:

"They take as much delight in a Baratto,
A little scurvy boat to row her tithly,...
As we Portugals, or the Spaniards do in riding,
In managing a great horse, which is princely." (Isl. I,1).

Ganz vereinzelt aber findet sich ein anderes Reittier: in dem spanische Verhältnisse sehr treu widerspiegelnden Gipsy IV,1, wo Clown Soto bemerkt, in Spanien ritten die Advokaten auf *Eseln*:

"Soto: ....., "Is 't an ass? give it to a lawyer, for in Spain they ride upon non else."

Daß Soto nur die Advokaten auf Eseln reiten läßt, beruht hier wohl auf einem Scherz.

Die Darstellungen spanischer Modeeigentümlichkeiten, wie sie das elisabethanische Drama so umfassend gibt, leiteten bereits vom allgemein kulturgeschichtlichen Gebiet in das individualistische des einzelnen Rassevertreters über. Es wird nun im folgenden zu erläutern sein, was die Dramatiker unter dem Typus "Spanier" in ihren Werken verstanden und wie sie, nachdem sie sich mit den Fernwirkungen des Landes abgefunden hatten, Stellung zum Charakter und den persönlichen Merkmalen seiner Bewohner nahmen.

Über das Äußere, Gestalt und Aussehen erfahren wir sehr wenig. North S.101 stellt es sich *hager* vor: "They are people of very spare diet... and therefore seldom fat"; ähnlich Spring's S. 232: Alch. IV.3 ("He looks too fat to be a Spaniard") und Blurt I,2 ("as long as thou dogst a Spaniard, thou 'lt ne'er be fatter".) Wahrscheinlich war dies eine Folgeerscheinung der spanischen Mäßigkeit im Essen und Trinken (vgl. S. 82 d. Arb.). Die *Gesichtsfarbe* ist, dem heiß vorgestellten Klima entsprechend, ein gesundes dunkles Lohbraun (Chall. S. 30, und LLL I,1, 174: "tawny Spain".), dessentwegen auch in Hogsd. S. 327 eine Engländerin für eine Spanierin gehalten wird. Nur durch die Stadtluft erhält es einen Stich ins Gelbliche, wie uns Ben Jonson belehrt: "Your scirvy, yellow Madril[1]) face is welcome" (Alch. IV,3). Jedenfalls gibt die Hautfarbe dem Gesicht ein unterscheidendes Kennzeichen, so daß man dem Ausländer auf den Kopf zusagen kann: "You have a Spanish face" (Pilgr. II,2). Abgesehen von diesen Merkmalen bezieht sich auf das Äußere nur die Anrede "Thou *ynch* of Spain", die Balthazar auf den Marschall Hieronymo in Jeronimo III,1 anwendet, sowie: "The Spaniard, commended for a *little foot*," in Whore A I,1 — beides Anzeichen dafür, daß der romanische Sohn des Südens dem nordisch-germanischen Engländer klein von Wuchs vorkam.

In unverhältnismäßig höherem Maße als für das Äußere haben sich unsere Dramatiker dagegen für die Charaktereigenschaften der Rasse interessiert, die psychologische Seite also im Gegensatz zur ethnisch anthropologischen, ohne jedoch in demselben Maße wie bei der bisherigen Betrachtung der kulturellen Einflüsse ihre Objektivität wahren zu können. Gerade bei der Beurteilung der

[1]) Über die Form "Madril" vgl. S. 62 d. Arb.

fremden Persönlichkeit treten die Hemmungen wieder in verstärktem Maße in Kraft, die wir früher auf politischem Gebiete angetroffen hatten: Haß und Feindschaft zwischen den Nationen, gesteigert durch die schon in der Renaissance vorhandene und in seiner insularen Abgeschlossenheit begründete Unfähigkeit des Engländers, sich in die Seele eines anderen Volkes hineinzudenken, einem an sich berechtigten Nationalbewußtsein nicht die Zügel schießen zu lassen und alle Vorurteile in dieser Richtung zurückzudämmen. Es ist die Sicherheit, in der er sich seit 1588 wiegen kann, die ihn zu jener maßlosen Verachtung der Spanier führt, wie sie etwa Shirley in Witty den Sir Nicholas Treedle bekunden läßt: "We can have drums in the country, and the trainband, and then let the Spaniards come, an they dare" (S. 333), und wie sie das kecke Lied in Return I,52 ausdrückt:

"— Are not the Spaniards knaves
To put us to this pain?
They would have conquered England,
But now we'l conquer Spain!"

Auch Heywood zögert nicht, die Schurkerei der Spanier auf der Bühne zu brandmarken, läßt er doch einen solchen (If A S. 224ff.) — eine Allegorie wiederum auf die Armada — im Streit mit einem ehrlich kämpfenden Engländer meuchlings zum Dolche greifen. Zu was für Blüten es aber in dieser Richtung der bis zur Gemeinheit gesteigerte Chauvinismus treiben kann, dafür noch eine Probe aus Websters überpatriotischem Wyatt, wo die Frage "Was ist ein Spanier?" auf folgende Weise beantwortet wird:

"— A Spaniard is no Englishman, that I know.
— Right, a Spaniard is a Camocho[1]), a Calimanco[2]); nay a Dondego[3])...
— A Spaniard is called so, because he's a Span-yard, his yard is but a span.
— That's the reason our English women love them not.
— Right, for he carries not the Englishman's yard about him."

Zu diesem politischen Haß kam, wie früher hervorgehoben, daß der Import eines epochemachenden literarischen Typus wie Armado oder Lazarillo den des fremden Landes wenig kundigen englischen Bearbeiter leicht verleitet, einzig dem Romanhelden beigelegte individuelle Züge für allgemeingültig zu halten: derart hatten wir die so wenig den Tatsachen entsprechende prahlerische Feigheit der Spanier im englischen Drama erklärt. Drittens aber — und das darf bei Beantwortung der Frage: Woher nahm die Shakespearezeit ihre Auffassung vom Bühnenspanier? am wenigsten außer acht gelassen werden — muß mit der Verallgemeinerung zufälliger Einzelfälle aus dem realen Leben gerechnet werden, mit der Tatsache, daß die Taten eines Individuums, dessen Fehler und Schwächen, besonders solange es sich unter Ausländern bewegt, sogleich dem gesamten Volke zur Last gelegt zu werden pflegen. Bei den wenigen in England angesiedelten

[1]) vom ital. camoscio, "a kind of stuffe worn in Italia" (Florio).

[2]) ne. calamanco (ital., dtsch. Lasting, veraltet Kalmank, flandrischer glatter, atlasartiger Stoff aus dichtem Kammgarn).

[3]) Über den verletzenden Sinn dieses Namens vgl. S. 121 d. Arb.

Spaniern lag dieses Verfahren verlockend nahe und bot außerdem den Vorteil, daß man mit dem dankbaren Beifall eines schadenfrohen Publikums rechnen konnte, sobald es das karikierte Urbild zwischen den Zeilen heraushörte. Ein hierhergehöriger Fall, wo das anstößige Benehmen eines Spaniers in der Sankt Pauls-Kathedrale mindestens sechsmal in unseren Dramen gebrandmarkt und seine Untat als typisch für die Kulturstufe der Nation hingestellt worden ist, wird uns noch im letzten Teil dieser Arbeit näher beschäftigen (vgl. S. 121 d. Arb.). Ähnlich verhält es sich auch mit einem gewissen *Dr. Rodrigo López*, jüdischem Leibarzt der Königin von England von 1586—1594, der im Solde Spaniens durch vergiftete Genußmittel einen Anschlag auf seine Wohltäterin gemacht haben soll und daher zum Tode durch den Strang verurteilt wurde. Dem Namen nach ("Doctor Lopus"; so steht der Name auch im Londoner Fremdenzensus von 1571, vgl. Lee, Eliz. Engl. and the Jews. S. 158) erwähnen ihn Middleton in Chess. V,2,I, Marlowe in Faust, Dekker in Whore, und Vennar in Engl. Joy.; außerdem hat man in ihm das den Zeitgenossen angeblich allgemein bekannte Modell zum Juden Barnabas in Marlowes Jew und zu Shakespeares Shylock erblickt, mit dem er den Zug teilt, daß er angesichts des Todes seine Unschuld beteuert. Daß López für Barnabas als Vorbild noch nicht in Betracht kommen kann, hat Hume (a. a. O., S. 26) durch chronologische Kriterien nachgewiesen; seine Einwirkung auf Shylock zu bezweifeln liegt dagegen kein Grund vor. Vielleicht enthält auch das so oft im Sinne von "Giftmischerei" gebrauchte "fig of Spain" einen versteckten Seitenhieb auf diesen Arzt. Sicherlich aber hat Dr. López Fletcher vorgeschwebt, als er in Thierry in einer Übersicht über die Ärzte der verschiedenen Nationen von dem spanischen sagt:

> "Then comes a Don of Spaine, and he prescribes
> More cooling opium then would kill a turke,
> Or quench a whore i' th' dogdayes." (V,1).

So ist dieser einzelne Arzt für das Gesamtbild verantwortlich zu machen, das sich die Elisabethaner vom spanischen Ärztestand machten.

Zieht man die bisher angeführten Hemmungen einer objektiven Kritik in Betracht, dann wird man nicht erstaunt sein, daß es nicht gerade die freundlichsten Eigenschaften sind, die das Bühnenbild des Spaniers ausmachen. Charakteristisch in dieser Beziehung ist das Auftreten des spanischen Prinzen Pharamond in Philaster. Er ist "a poltroon, voluptuous and ignoble, a more or less humorous boaster and coward, lecherous and scoundrel", und fällt durch das inhaltslose Pathos seiner Reden auf: "This speech calls him Spaniard, being nothing but a large invention of his own commendation" (I,1). Ähnlich wird in Marstons Mell. Matzagente geschildert, "a modern [d. h. common, useless] braggadoch", oder wie die Induction des näheren ausführt: "a fellow vainglorious for a Spaniard, gluttonous for a Dutchman, proud for an Italian . . . [and who] speaks with a spruce attic accent of adulterate Spanish."

Mit Feigheit Hand in Hand gehende Prahlerei ist in diesen beiden Charakterbildern die gemeinsame Haupteigenschaft. Da sie schon gelegentlich des Schelmenromans gewürdigt und ihrer Herkunft nach erklärt worden ist (vgl. S. 45 d. Arb.).

mag sie hier übergangen werden. Wohl aber werden die übrigen wichtigsten Züge im Auftreten der Spanier zu erörtern sein. Es sind dies:

1. eine gewisse Albernheit und Dummheit im Benehmen, die Ford mit dem Ausdruck "*Spanish jobbernowls*" (Dummköpfe) Lad. Tr. IV,2 treffen will.

2. Eng verwandt damit, nach dem Sprichwort "Albernheit und Stolz wachsen auf einem Holz", ein übertriebenes Würdebewußtsein, das sich in Steifheit, äußerem Stolz und Unnahbarkeit kundgibt. Kein Hof Europas hielt strenger auf Etikette als der spanische. Fletcher macht sich mit launiger Ironie darüber lustig, wenn er Love's Pilgr. I,1 einen spanischen Zeremonienmeister schildert, der eine englische Kuh in großem Ornat empfängt, weil ein Fürst sie ihm geschickt hat. Ben Jonson dagegen hält sich nur an die Wirklichkeit, wenn er des guardoduennas (sp. guardadueñas, von sp. guardar, bewahren und dueña, Herrin) (Dev. IV,4) oder escudero (sp. escudero, von sp. escudo, Schild; also Schildknappe, im weitern Sinn Page bei einer Hofdame) gedenkt, des einzigen Hofbeamten, der eine in Ohnmacht gefallene Dame berühren und wegtragen durfte. Ein gespreiztes Benehmen steckt allen Spaniern, ob jung oder alt, reich oder arm, im Blute. Cure II,1 schildert es in einer umständlichen Grußzeremonie zwischen drei Vertretern dieser Nation. Sie sind Handwerker, aber Angehörige des niedersten Adels, und dementsprechend reden sie sich mit "your Signorie" und den ausgesuchtesten Floskeln an, was den Diener Lazarillo zu der Bemerkung veranlaßt: "they all belong to the foot, which makes them stand so much upon their gentrie." Und doch bekräftigt der arme Schlucker selbst zwei Zeilen weiter unten: "We are all Signiors here in Spain, from the Jakes-farmer to the grandee." Auch vom spanischen Bettler behauptet Lovell in New Inn IV,3, daß er auftrete, als wäre er Graf Olivares, der spanische Premierminister, in eigener Person:

"Our own type of Spanish valour, Tipto,
Who were he now necessited to beg,
Would ask his alms like Conde Olivares."

Von dem Gefühl für das Zeremonielle, das den zum Spießrutenlaufen durch Paris verurteilten Spanier veranlaßt, sein Tempo auch nicht um das geringste zu beschleunigen, war bereits die Rede (S. 85 d. Arb.) — ein satirisch gefärbter Zug, dem eine spöttische Auslassung desselben Verfassers in Lady's Priv. zur Seite steht, wo davon die Rede ist, wie man einen Spanier gehörigerweise, dem Zeremoniell entsprechend, empfangen müsse:

"You must accost him thus with a state face,
As if your beard had been turn'd up that morning
By advice of all the Barbers in the City,
As you had drest you in a Looking-glasse,
Proper to none but the Dukes privy Counsellors:
Pronounce your Besolas manos with a grace
As if you were the sonne and heire, apparant
To th' Adelantado of Castile." (III, S. 127).

Auch Epicoene II,1 erwähnt die "frugal and comely gravity" der Spanier; New

Inn IV,2 nennt Valour, Prudence, Justice, Religion und "Gravidad" "the Spanish compositions"; Lady S. 67 und Moth. S. 114 äußern sich in ähnlichem Sinn.

Besonders beachtet wird die Etikette da, wo sie sich auf die Brautwerbungsformen und das gesellschaftliche Verhalten der Geschlechter zueinander bezieht. So stellt Massinger (Guardian II,1) die spanische und italienische Förmlichkeit ("preciseness") der französischen scharf gegenüber:

"what we call immodest,
With them [= the French] is styled bold courtship."

Immer wird der Liebhaber die unter dem Ausdruck *punctilio* (sp. puntillo, demin. zu punto, lat. punctum, das die engl. Form beeinflußt hat) verstandene höchste Delikatesse bewahren, wie Guzman in Lad. Tr. I,2 "observes the full punctilios of his nation", und wie sie von Glapthorne in Lady's Priv. III. S. 134 der ganzen Nation beigelegt wird: "Let . . . all the State Stand on Pontilios." (Über weitere Bedeutungen von punctilio vgl. S. 123 d. Arb.). Auch im Unglück darf der Spanier sich nichts von seiner Grandezza vergeben: —

"We 'll suffer nobly yet,
And like to Spanish Gallants!" (Cure IV,3).

Bemüht er sich auch um die Gunst einer Dame, so wird er sich ihr doch nicht zu nähern wagen (Changes S. 284), und sogar, wenn sie seinen Bitten Gehör geschenkt hat, sieht es so aus, als berühre er ihre Lippen nicht (Hector H), er umarmt sie in ehrfurchtsvoller Gemessenheit:

"It is the manner of Spaine, to imbrace only,
Neuer to kisse." (Dev. IV,3).

Allzuleicht hat die Beobachtung der äußeren Würde auch *inneren Stolz* im Gefolge, der sich in den Augen der Engländer natürlich bis zum Hochmut steigern konnte. Selten wird auf diesen Stolz im guten Sinne Bezug genommen wie bei Glapthorne (Lady's Priv. II, S. 206):

"your Spaniard . . .
Is of a staid, serious and haughty garbe",

in Middletons Changel. I,1:

"I would not change him for a son-in-law,
For any he in Spain, the proudest he.
And we have great ones, that you know",

und in Guardian II,4, wo Massinger den Spanierinnen ihren Platz inmitten ihrer europäischen Geschlechtsgenossinnen anweist:

"The lusty girl of France, the sober German,
The plump Dutch frow, the stately dame of Spain,
The Roman libertine, and sprightful Tuscan,
The merry Greek, Venetian courtezan,
The English fair companion."

Meistens enthält die Erwähnung des Stolzes dagegen einen Vorwurf. So wenn Larum Z. 1556 von "haughty Spaniards" redet, wenn man sich in Weak. (Z. 393, 583ff. und 1374) beklagt: "the haughtie Spaniard overturneth all", wenn Massingers Milan I,3 von "hating the Spanish pride" spricht und Chapman in Consp. of Biron II,2 "the anyway encroaching pride of Spain" geißelt.

Der Stolz ist auch das Merkmal der spanischen Frau gegenüber den anderen Europäerinnen, wie die eben erwähnte Stelle aus Guardian II,4 bezeugte. Ähnlich unterscheidet Ben Jonson in Volpone III,5:

"Then I will have thee in most modern forms
Attired like some sprightly dame of France,
Brave Tuscan lady, or proud Spanish beauty",

aber von dem grenzenlosen Adelsstolz kastilischer Aristokratinnen will er nichts wissen:

"A Spanish countesse...
Why is that better than an English countesse?" (Alch. IV,4).

Vor allem ist ihm die äußere Kundgebung dieses Stolzes, das *Achselzucken der Verachtung*, verhaßt:

"From Spanish shrugs God Mercury defend us." (Cynth. V,11),

und wo er sich nicht durch einen kräftigen Ausdruck Luft machen will, übergießt er es wenigstens mit der Schale seines Spottes:

"— And, he will come presently?
— Answere me not but with your leg, unlesse it be otherwise: if it be otherwise, shake your had, or shrug [folgt das Zeichen des Achselzuckens] so. Your Italian, and Spaniard, are wise in these! and it is a frugall and comely grauitie." (Epicoene II,1).

Auch Glapthorne ist diese Eigentümlichkeit der Spanier aufgefallen, er begnügt sich aber damit, die Tatsache des Achselzuckens, verbunden mit lebhafter Gebärdensprache, zu vermerken:

"Your Spaniard
Acts all his words with shrugs and gestures". (Lady's Priv. II. S. 106).

Aus diesem Eigendünkel und der Verachtung alles Ausländischen leiten die Elisabethaner Unnahbarkeit und Ungeselligkeit als Folge ab. So Sacrif. I,1:

"the nation proud,
And in their pride unsociable."

3. Das dritte wenig schmeichelhafte Kennzeichen vieler Bühnenspanier ist ihre L ü s t e r n h e i t und N e i g u n g zu A u s s c h w e i f u n g e n. Allgemein gilt das Leben der Hauptstadt als *sittenlos*.

"How many thousand in Madrill drink off
The cup of lust, and laughing, in one month,
Not whining as I do!"

heißt es in Gipsy III,1. Glapthorne charakterisiert in Holl. II,1: "Your Spaniard, as a neighbour of mine told me, who had liv'd among, is too hasty, he will not give a woman time to say her prayers after she is abed"; und Middleton läßt Lazarillo de Tormes in Blurt II,1 mit seinem Knappen Pilcher das "melancholische" Zwiegespräch führen:

"Laz.: Boy, I am melancholy, because I burn.
Pilch.: And I am melancholy, because I am a-cold.
Laz.: I pine away with the desire of flesh.
Pilch.: It's neither flesh nor fish that I pine for, but for both.
Laz.: Pilcher, Cupido hath got me a stomach, and I long for laced mutton."

Wonach Lazarillos Sinn steht, durchschaut später Blurt, der biedere Master Constable, der ihm die Lust daran legen will:

"Blurt: I'll teach all Spaniards how to meddle with whores.

Laz.: Most cunning constable, all Spaniards know that already: I have meddled with none." (Blurt IV,3).

Daß es ihm mit der letzten Behauptung nicht Ernst ist, hat der spanische Schelm schon vorher bewiesen, als er seine Ausstellungen an den englischen Dirnen vom Schlage der Imperia gemacht hat:

"I will show them all the tricks and garbs of Spanish dames". (II,2).

Auch Larum (Z. 1400) nennt "the Spaniards and their whores" in einem Atem, wenngleich mit Beziehung auf Albas entartete Soldateska in den Niederlanden. Desgleichen sind *Ent- und Verführungen* an der Tagesordnung, ein dem elisabethanischen Drama wahrlich nicht fremdes Gebiet, auf welchem man aber den Spaniern gern den Preis zuerkennt:

"I'll fly off with the young bird, that's all; many of our Spanish gallants act these merry parts [die Entführung] every night. They are week and old, we young and sprightly,"

wie Middleton den jungen Rodrigo in Gipsy I,1 gestehen läßt.

Gilt also einesteils für die Männer, daß Alter nicht vor Torheit schützt, so verführen andererseits manche Frauen durch ihr Entgegenkommen:

"We Castile Ladies are not very coy", (IV,2),

bekennt ein gekröntes Haupt von sich, die übelbeleumdete Königin Eleanor in Bac.; während es dem Schelmen Bobadilia in Fletchers Cure II,2 auffällt, daß die kriegerische und jungfräuliche Clara sich in diesem Punkt von ihren spanischen Mitschwestern unterscheidet:

"Bobad.: He that shall come to bestride your Virginity, had better be afoot o'er the Dragon.

Clara: Very well.

Bobad.: Did ever Spanish lady pace so?"

Ein Trost bleibt allerdings den Spanierinnen, obzwar ein recht elisabethanischer: daß ihre Nachbarinnen, die Portugiesinnen, es noch schlimmer treiben als sie. (Chall. S. 16).

Öfters wird *Ehebruch* den Spaniern zur Last gelegt. "Spanish tricks" z. B. bezeichnet eine besondere List der Frauen, ihre Gatten zu hintergehen ("I but taught her a Spanish trick in charity". Cure I,2), aber auch direkte Berichte über unerlaubten Umgang kommen vor. So läßt sich Webster, als er in Lawc. einen spanischen Juristen Don Crispiano vorführt, die Gelegenheit nicht entgehen, von ihm eine niederträchtige Geschichte über sein Verhalten einem verheirateten Wohltäter gegenüber zu erzählen (Lawc. IV,2):

"In his [des Ehemanns] absence
He left behind to sojourn at his house
A Spanish gentleman, a fine spruce youth,
By the Lady's confession, and you may be sure
He was no eunuch neither; he was one
Romelio loved very dearly; as oft haps

No man alive more welcome to the husband
Than he that makes him cuckold. This gentleman, I say,
Breaking all laws of hospitality,
Got his friend's wife with child, a full two months
'Fore the husband returned."

4. Eine weitere Gruppe von Charaktereigenschaften der Spanier im elisabethanischen Drama hängt mit ihrer leicht aufbrausenden und händelsüchtigen Gemütsart zusammen. Trauen darf man ihnen nicht, selbst wenn sie ein glattes Äußeres zur Schau tragen:

"My lord knows
The Spanish gloss to well: his form, stuff, lasting,
And the most dangerous conditions
He lays on them with whom he is in league" (Consp. of Biron I,1),

und:

"I fear the Spaniards,
Yet they appear brave fellows". (Changes V,1).

An Rachsucht können sie den Italiener übertreffen: "I rejoice that a Spaniard outwent an Italian in revenge" (Pity V,6). Ihre Hinterlist und Heimtücke geisselt Heywood an der schon zitierten Stelle, wo ein Spanier einen Engländer im Wortwechsel mit teuflischer Hinterlist ersticht (If A S. 224), wozu auch die Ansicht Middletons paßt, daß der Teufel seiner Herkunft nach ein Spanier sei (Blurt IV,2): "I thought the Devil could not understand Spanish: but since thou art my countryman, o thou tawny Satan..." Was sie sonst an Gewalttat, Tücke und Grausamkeit leisten, schildert Larum zur Genüge (Z. 19, 461ff., 564ff.). Vom "viperous, bloodthirsty Spaniard" spricht Chapman (Alph. I,2), und Hamlet findet für das Gift- und Meuchelschauspiel, mit dem er den König fangen will, keinen andern Ausdruck als einen spanischen: "malhecho", Missetat.[1])

Dieselbe Gemütsroheit spiegelt sich naturgemäß in der spanischen *Rechtspflege* wider, von der es heißt, daß sie sehr streng sei ("The Rigour Of our Castilian Justice" (Cure I,1). Wird auch auf die Gesetze selbst nirgends eingegangen, so geben doch einige Belege aus dem Gebiete der spanischen Strafjustiz einen Kommentar zu ihrer Strenge. Es sind dies die englischen Fachausdrücke *Spanish block* (Cure II,1 und *Spanish yoake* (E 1, Z. 281), sowie die spanischen *bastones* (sp. Stöcke, mit denen nach Marlowe Tamb. A III,3 die christlichen Galeerensklaven geprügelt wurden). Hiervon abgeleitet findet sich das Substantiv *bastinado* (sp. bastonada, engl. mit Verengung des o in der 2. unbetonten Silbe > i; s. auch S. 17 d. Arb.) in As V,1, 60; John II,1, 463; H 4 A, II,4, 370; Mell. A III,3; Val. I,1; III,1; IV,1; Thierry II,1; In I,3; Malc. V,2). Daneben begegne ich den Verbalformen *bastinado* (In IV,7; Case II,4) und den Partizipien *bastinadoing* (Captain V,4) und *bastinado'd* Elder Br. IV,3. Dagegen verrät das ebenfalls der Gerichtssprache angehörende "strippado" schon durch seinen Anlaut nichtspanische Herkunft.

[1]) Quarto I 1603 druckt "myching Mallico". Fol. I 1623 "Miching Malicho". Außerhalb dieser Stelle begegnet das Wort nicht in der englischen Sprache.

5. Schließlich bedarf noch eine besondere Eigenheit der Spanier der Erwähnung, die strenge Wahrung der persönlichen Ehre. Von "Spanish honour" reden Pilgr. II,2 und Middleton in Gipsy III,2, welch letzterer Autor sich auch bewußt ist, daß der spanische Ehrenstandpunkt viel strenger ist, als der englische, und zu einer Haupt- und Staatsaktion macht, was in anderen Ländern kaum Gegenstand eines Streites wäre:

"You have a royal quarrel on't.
— Yes, in some other country, Spain or Italy
It would be held so". (Quarr. II,1).

Mit dieser leichten Verletzlichkeit, die schon bei geringen Händeln zur Waffe greift, hängt wohl auch die für ganz Europa vorbildliche Geschicklichkeit zusammen, die die Spanier in der Führung der Duellwaffen entwickelt haben. Zwar behauptet Eckhardt, a. a. O., S. 123, in der Fechtkunst seien die Italiener die Lehrmeister der Engländer gewesen, und stützt dies damit, daß die diesbezüglichen Fachausdrücke im Englischen italienischer Herkunft seien. Dem ist entgegenzuhalten, daß im elisabethanischen Drama, wo immer vom Duellwesen die Rede ist, ein Spanier als Autorität herangezogen wird, der berühmte Komtur *Don Jerónimo de Carranza*. Aus Sevilla gebürtig, gleichberühmt als Literat wie als Fechtmeister, lebt er noch heute im spanischen Volksmund durch das Sprichwort fort: "Envaine Vd., seor Carranza", das man in der scherzhaften Bedeutung "Nur keine Aufregung!" anwendet. Auf sein Lehrbuch von der Handhabung des Degens: "Filosofía de las Armas, de su destreza, y de la agresión y defensa cristiana" (Sanlúcar 1569 und 1582) spielt Shakespeare in As mit den Worten an: "O sir, we quarrel in print, by the book" (V, 4, 95). Dem Namen nach kennen ihn Ben Jonson, Massinger und Fletcher, wie folgende Stellen zeigen:

a) "According to . . . Carranza" (New Inn IV,4); ebendort nach Aufzählung berühmter Fechtmeister:

"Tip.: Ay, marry, those
Had fencing names. What is become of them?
Host: They had their times and we can say "they were".
So had Caranza his." (New Inn II,5).

b) Bobadilia: A most proper and sufficient dependance (Duellursache), warranted by the great Caranza." (In I,1).

c) "I have read Caranza, and find not in his grammar
Of quarrels, that the injured man is bound
To seek for reparation at an hour:
But may . . .
For a day or two defer it." (Guardian III,3).

d) "He can teach
Our modern duellists how to cleave a button,
And in a new way never yet found out
By old Caranza". (Unnatural II,2).

e) It seems thou hast not read Caranza . . .
— It is sufficient, by Caranza's rule.
— Have you read Caranza's, Lady?

— If you mean him that writ upon the Duel?
— ... refer me to Caranza still.
— If you'll proceed according to Caranza." (Love's Pilgr. V,4).

f) "Could Caranza himself
Carry a business better?" (Love's Pilgr., am Schluß).

Abgesehen von dieser historischen Persönlichkeit findet sich bei Ben Jonson ein Fechtmeister *Don Lewis of Madrid* genannt (New Inn II,5; IV,3; IV,4). Es ist der Spanier Don Luis Pacheco de Narvaez, der im Jahre 1600 in Madrid ein "Libro de las Grandezas de la Espada" erscheinen ließ und eine Neuausgabe des Carranzaschen Werkes besorgte. Die in diesen Fechtbüchern niedergelegte Methode ist die sog. euklidische oder geometrische (vgl. Shakespeare's Engl., Bd. II, S. 397): der Abstand beider Gegner, der nach der doppelten Länge der Arme mit ausgestreckter Klinge bemessen wird, gilt als Durchmesser eines imaginären Kreises, der während des Ganges nicht überschritten werden darf. Demgemäß ergeben die Bewegungen der Fechtenden mathematische Figuren. Wenn es also New Inn II,2 heißt:

"He do's it all, by lines, and angles, Colonel,
By parallels, and sections: has his Diagrammes"

und Queen of Cor. IV,1:

"Has he given the lye
In circle, or oblique, or semi-circle,
Or direct parallel? you must challenge him,"

so bezieht sich dies unzweifelhaft auf die strenge spanische, nicht die beweglichere, freiere italienische Fechtweise.

Auch die Behauptung, daß Spanier nach England kamen, um sich mit den einheimischen Fechtern zu messen, deutet auf enge Beziehungen zwischen der spanischen und englischen Fechtkunst hin:

"it's more rare to see him in a woman's company, than for a Spaniard to go into England, and to challenge the English fencers there." (Whore B, IV,1).

Aber auch inbezug auf die *Fechtausdrücke* selbst finde ich manche Hindeutung auf Spanien. Meistens können die Wörter allerdings, besonders, wenn man die unsichere englische Orthographie jener Zeit und die schlechte Überlieferung der Dramen im Auge behält, sowohl italienisch als spanisch sein. So:

assalto (it. assalto, sp. asalto) Angriff: In IV,5.

duello (it. duello, sp. duelo) Zweikampf: LLL I,2, 184; Cynth. I,3; Val. III,2; IV,1; IV,3.

embroccado (Mill. IV,2); *imbrocata* (Cynth. V,2); *imbrocado* (If A S. 225) und *imbroccato* (In IV,5; IV,1): (ital. imbroccata, sp. nicht bezeugt, die Formen embroccado und imbrocado sind also pseudospanisch): Hieb oder Stich über das Rapier hinweg.

montanto (In IV,5); *montant* (Wiv. II,3, 27); *Montaunto* (Ado I,1, 30 als Eigenname): (ital. montanto, span. nicht bezeugt) Hieb oder Stich nach aufwärts, Sekunde.

punto (In IV,5; IV,1; Wiv. II, 3,27; Quarr. III,1): (ital.-sp. punto), Stich mit der Spitze des Rapiers.

stoccata (In IV,5), *stoccato* (In IV,1): *stoccadoes* (Wiv. II,1, 234) und *stockado* (In I,3): (it. stoccata, sp. estocada [ɛsto'kaða]), Stich mit der Spitze des Degens. Die Schreibung stucatho mit th (Rom. III,1, 77) weist wohl auf eine gehörte span. Quelle.

Doch treten hier und da auch rein spanisch anmutende Formen auf:

passada (In IV,5) und *passado* (LLL I,2, 184; Rom. II,4, 27; III,1, 88 In I,3; Quarr. III,1; Mill IV,2; Giles I,3): (ital. passata, sp. pasada) Gang; Ausfall mit gleichzeitigem Hieb oder Stich, das Grundprinzip der Carranzaschen Methode.

punto reverso (Rom. II,4, 27) und *puncta reversa* (Mill IV, 2): (ital. punto riverso, sp. punto reverso): Doppelfinte von links nach rechts, Quartfinte.

reverso (In IV,5; IV,1) und *reverse* (Wiv. II,3, 27; Cynth. V,2): (ital. riverso, sp. reverso): Hieb oder Stich von links nach rechts, Quart.

Prickado, das Kyd in Solim. II,2 gebraucht, ist sogar eine scherzhafte Analogiebildung zu derartigen Ausdrücken. Es ist aus engl. to prick, stechen, und dem sp. Suffix -ado zusammengesetzt, soll also bezeichnenderweise einen spanischen, nicht einen italienischen Fechtausdruck nachahmen, wie auch schon embroccado und imbrocado.

Die angeführten Argumente zeigen also, daß auch die Fechtkunst im elisabethanischen Drama unter die Einflußsphäre des spanischen Weltvolkes fällt.

An den Schluß der Betrachtung über die Rasse- und Charaktereigentümlichkeiten der Spanier und die daraus abzuleitenden Sondergebiete, wie Justiz und Duellwesen, sei kurz auf ein Volk hingewiesen, das, außerhalb der spanischen Rassengemeinschaft stehend, doch in Spanien seinen teilweisen Aufenthalt genommen hat, die *spanischen Zigeuner*. Sie bilden als "Egyptian Spaniards" (III,1) den Kern der Handlung in Middleton-Rowleys nach Cervantes' "Fuerza de la sangre" und der "Gitanilla" gearbeiteter "Spanish Gipsy", wo sie in scharfen Gegensatz zu den englischen Zigeunern gestellt werden:

"Gipsies, but no tamed ones: no red-ochre rascals umbered with soot and bacon as the English gipsies are, that sally out open pullen, lie in ambuscado for a rope of onions, as if they were Welsh freebooters; no, our stile has higher steps to climb over, Spanish gipsies, noble gipsies."

Leider stört hierbei, daß die edlen Zigeuner im Stücke gar keine echten sind, sondern verkleidete Herren und Damen der vornehmen Gesellschaft; über das Leben der wirklichen Zigeuner ist also nichts daraus zu entnehmen. Nur der von ihnen öfter angewandte Ausdruck *patrico* (Patriarch oder Priester, Wortführer der umherziehenden Bettler- und Zigeunerbande) ist von Interesse, da er aus dem spanischen Rotwelsch stammt und auch anderweitig im Drama vorkommt, so bei Ben Jonson (Barth. II,6; Gips. Met.; Staple IV,1), Beaumont Fletcher (Begg. II,1) und Brome (Jovial IV,2).

Überblickt man zusammenfassend die Stellen, die sich im elisabethanischen Drama auf das kulturelle und soziale Spanien beziehen, so liegt es nahe, auf

Grund ihrer großen Anzahl eine eingehende Kenntnis dieses umfassenden Gebiets bei unseren Autoren vorauszusetzen. Tatsächlich entspricht ja auch, von wenigen absichtlichen Entstellungen abgesehen, das, was sie von Spanien erwähnen, der Wirklichkeit. Sehen wir aber näher zu, so sind es immer wieder dieselben Kapitel, die abgehandelt werden. In der Landeskunde die Industrie- und Exportzentren: Toledo, Bilbao, die Hafenstädte. Beim Überseehandel diejenigen Länder, deren Reichtum auch für den englischen Geschäftsgeist nutzbar zu werden versprach. An Speisen und Getränken die in England eingeführten. Unter den Moden die am Hofe Elisabeths und der Stuarts getragenen, Reifrock und Halskrause. Unter den Sportsübungen die bei den Angelsachsen seit Jahrhunderten beliebteste: das Reiten. Diese Zusammenstellung ist kein Zufall. Sie ist die Auslese dessen, was der Engländer an spanischer Kultur für seine insularen Bedürfnisse benötigte. Darüber hinaus geht sein Wissensdrang damals nicht; die Nation an Ort und Stelle, aus eigener Anschauung anderswo als in den Betätigungen des praktischen Lebens kennenzulernen oder sich wenigstens eingehend beschreiben zu lassen, liegt außerhalb seines Interessenkreises. Madrid ist ihm die Stadt der feinen Handschuhe, nicht der Sitz eines pracht- und kunstliebenden Hofes. Spanische Bauart und Malerei sind ihm fremd, trotz des Prado und Velázquez, von charakteristischen Volkssitten kennt er weder Stier- noch Hahnenkämpfe, statt der wunderlichen Formen, die das religiöse Gefühl der Nation in den Autos de Fé annimmt, besitzt er nur die allgemeine Vorstellung eines verabscheuungswürdigen Treibens: Inquisition.

Darum ist letzten Endes auch das kulturelle Spanien im elisabethanischen Drama nicht das ganze Spanien, sondern nur seine Projektion auf England.

Die spanische Sprache im elisabethanischen Drama.

Schon in den voraufgehenden Ausführungen fiel der Reichtum der elisabethanischen Dramen an Fachausdrücken spanischer Herkunft auf, zumal bei den Gegenständen des Handels: das Volk, das das Meer beherrscht, zwingt mit den eingeführten Gütern auch deren Bezeichnung auf, seine Seeleute sind es vor allem, die in den fremden Hafenstädten ihrer Muttersprache Geltung verschaffen. Was Wunder also, daß den Londonern der Klang dieser Sprache bekannt war, von der sie leicht hier und da eine Probe hören konnten, ohne sich auf ein gründlicheres Studium einzulassen. Verwertete man diese Kenntnis dann im Drama, so konnte man diesem in bequemer Weise ein Stück Lokalfarbe und damit den Reiz des Exotischen verleihen. Von allen Mitteln, Ausländertypen in ihrer Eigenart zu charakterisieren, war dieses das bühnenwirksamste, da es eine Fülle komischer Effekte, ungewohnter Klangwirkungen, Kontraste und Mißverständnisse in sich barg. Die Elisabethaner haben sich seiner darum im weitesten Maße bedient. Wenn sie dabei gerade der spanischen Sprache neben der aus historisch-kulturellen Gründen näherliegenden französischen und italienischen einen breiteren Platz einräumen, so ist dies wiederum kein Zufall, sondern eine Folge des Weltimperiums König Philipps II.

Eine umfassende Kenntnis des Spanischen kann man für unsere Zeit weder bei den Autoren noch im Publikum voraussetzen. Erwerbung von gediegenen Sprachkenntnissen durch persönlichen Verkehr mit den Fremden war fast unmöglich, gab es doch im Jahre 1567 in London unter rund 120 000 Einwohnern bloß 45 Spanier — ein Zeichen, wie wenig von der spanischen Einwanderung unter Katharina von Aragonien und Maria der Blutigen nach der völligen Protestantisierung Englands übrig geblieben war. Zwar bestanden um die Wende des 16. Jahrhunderts bereits spanisch-englische Wörterbücher, so das 1590 erschienene von d'Oylie, das von Richard Perceval (1591) und das von John Minsheu (1617), auch mehrere Grammatiken, darunter polyglotte und solche in Gesprächsform. Underhills Liste zählt folgende auf:

a) Dictionaire colloques ou dialogues en quattre langues, fflamen, ffrancoys, espaignol, et italien, withe the Englishe to be added thereto. (liz. 1578, Erscheinungsort unbekannt).

b) A Spanish Grammar . . . together with a Spanish dictionary (1590). Wörterbuch zusammengestellt von John Thorius, Grammatik übersetzt aus Antonio

de Corro: Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa confiriendo la una con la otra, segun el orden de las partes de la oracion latinas (Oxford 1586).

c) The Spanishe Schoolemaster conteyninge 7 dialogues according to everie daie in the weeke and what is necessarie everie daie to be donne &c whereunto... are annext most fine proverbes and sentences, as alsoe the Lordes prayre, the articles of our belief, the X. commandements, with diverse other thinges necessarie to be knowen in the said tongue. By William Stepney.

d) A newe Copie booke conteyning theis handes following viz Englishe and Ffrenche... (darunter auch Spanisch). 1591.

Nach Ausweis der Dramen war es den Zeitgenossen aber nicht um die hier gelehrten tiefergehenden und darum mühsamer zu erwerbenden Sprachkenntnisse zu tun. Hätte man sie besessen, so würden schon die Drucker sorgfältiger auf eine korrekte (mindestens phonetisch korrekte) Wiedergabe dieser ausländischen Wörter und Sätzchen in ihren Werken geachtet haben, als sie es tatsächlich tun, und man fände nicht fast durchgehends so weitgehende Verstümmelungen in der Überlieferung, daß sogar die Entscheidung schwer ist, welcher romanischen Sprache das betreffende Wort angehört — ganz abgesehen von der orthographischen Angleichung, die hier und da unter dem starken Einfluß der lateinischen Wortformen vorgenommen worden ist. Was der elisabethanischen Zeit am Herzen lag, war vielmehr reine Modeangelegenheit: spanische Brocken in die Rede einzustreuen galt als vornehm, einander spanische Briefe zu schreiben als Gipfel der Eleganz. So genügt es dem Amorphus in Cynth. I,3, um seinen Zweck dem beschränkten Asotus gegenüber zu erreichen, "to accost him with some choise remnant of Spanish or Italian." In Diss. III,2 heißt es:

> "We were once great together
> And writ Spanish epistles one to another
> To exercise the language",

unter freier Übertragung englischer Verhältnisse auf eine italienische Handlung. Und in demselben Stück wird von den gebildeten Töchtern eines Engländers gerühmt:

> "You have many daughters so well brought up, they speak French naturally at fifteen, and they are turned to the Spanish and Italian half a year after". (I,4).

Diese Stelle bildet insofern eine Ausnahme, als sie auf gründlichere Sprachkenntnisse hindeutet, als sie zu den aus konventionellen Redensarten zusammengesetzten Briefen nötig waren. Daß es in den meisten Fällen gleichgültig war, ob man das Geschriebene und Gelesene auch verstanden hatte, bezeugt Ben Jonsons humorvolle Charakteristik des Clove in Out III,1:

> "Monsieur Clove is a more spiced youth; he will sit you a whole afternoon sometimes in a bookseller's shop, reading the Greek, Italian and Spanish, when he understands not a word of either; if he had the tongues to his suits, he were an excellent linguist."

Ebenso Return III,3:

> "Presently this great linguist my master will march through Paul's

> Churchyard, come to a bookbinder's shop, and with a big Italian look and a Spanish face ask for these books in Spanish and Italian: then, turning (through his ignorance) the wrong end of the book upward, use action of this unknown tongue after his sort."

Auch bei unsern Dramatikern kommt es gelegentlich vor, daß sie, ohne einer Fremdsprache genügend mächtig zu sein, eine Probe davon in ihre Werke einstreuen möchten. Dann greifen sie zu zwei Notbehelfen: 1. Entweder sie drücken sich englisch aus, überlassen aber durch eine Bühnenanweisung dem Schauspieler die weitere Sorge um die Übersetzung; so "cantat Gallicè" in Dutch. II,2 "Glendower speaks to her in Welsh, and she answers him in the same" (H 4 A III,1, 197ff.) und "There the Queene [Elizabeth] entertaines the Ambassadors [of the Emperour, of France, and of Florence], and in their several languages confers with them (If B, S. 317). 2. Oder sie ersetzen die fraglichen Redewendungen durch solche aus einer verwandten Sprache. Das erste Auskunftsmittel begegnet für den Bereich der spanischen Sprache in Kyds Span. IV 4. Hier soll des Marschalls Hieronimo "Tragedie of Soliman, the Turkish Emperour" am spanischen Hofe aufgeführt werden. Die Rollen darin werden von spanischen und portugiesischen Edelleuten übernommen, und zwar soll jeder in seiner Sprache reden. Über die Schwierigkeit, dies einem englischen Publikum verständlich zu machen, hilft sich der Verfasser durch die szenische Bemerkung hinweg, die aber nur für Leser, nicht für die Bühnendarstellung in Betracht kam:

> "Gentlemen, this Play of Hieronimo, in sundrie languages, was thought good to be set downe in English, more largely, for the easier understanding of euery publique Reader."

Für das zweite Hilfsmittel, den Ersatz durch eine Schwestersprache, führe ich Cure III,2 an, das einen Spanier Piorato den französischen Gruß "dieu vous gard Monsieur" anwenden läßt; ferner wieder Span. (III,4), wo Lorenzo, der Sohn des Herzogs von Kastilien, statt eines zu erwartenden Zitats in seiner Muttersprache italienische Verse redet:

> "Et quel che voglio io, nessun lo sa:
> Intendo io; quel mi basterà".

ebenso wie er seinen Diener Pedrigano auf Italienisch auffordert: "vien qui presto" (II,1: ital. "vieni qui presto", komm schnell her!); und Larum Z. 1127, wo spanische Soldaten reinstes Französisch und Italienisch reden:

> "1. Spa.: Kill, kill, kill.
> 2. Spa.: Tue, Tue, Tue, Tue. (frz. impv. von tuer, toten).
> 1. Spa.: Fuora villiaco... (it. Fuora, vigliacco, Fort, Memme)
> 1. Spa.: Fuora villiaco, sa, sa, sa, sa."

Immer beschränkt sich die sprachliche Charakterisierung der Spanier darauf, daß man sie ganze Wörter, Redensarten oder Satze aus ihrer Muttersprache — oder was man dafür hält — in den sonst englischen Text einstreuen läßt. Nirgends begegnet (wie häufig bei den anderen Ausländertypen, etwa Pfarrer Evans und Dr. Caius in Wiv., Fluellen in H 5, Captain Whit in Barth., Franceschina in Dutch) ein das englische radebrechender Spanier.

Als Grund dafür vermute ich, daß die wenigen in London wohnenden Spanier

nie so lange dort ansässig waren, daß sie ein Bedürfnis empfunden hätten, die Landessprache zu erlernen, ein solcher Typus des gebrochen Englisch sprechenden Spaniers also weder den Dramatikern noch ihren Zuhörern aus praktischer Erfahrung geläufig war. Auch dürfen wir wohl den Eigendünkel dieser Nation geltend machen, die sich für zu vornehm hielt, neben ihrer Muttersprache noch eine zweite zu erlernen, ähnlich dem Durchschnittsengländer späterer Jahrhunderte.

Die Spanier, mit denen die Allgemeinheit zu tun hatte, gehörten wohl durchweg den Handels- und Seemannskreisen an; von ihnen hatte man die kommerziellen Ausdrücke, Warenbezeichnungen, Münz-, Wein-, Stoff-, Drogennamen übernommen. Was der Adel an Spaniern zu sehen bekam, entstammte der Aristokratie. Daher bewegen sich die Wörter, deren sich diese Spanier bedienten und die die Dramatiker von ihnen entlehnten, in der Sphäre des Zeremoniellen: der höflichen Anrede, des adeligen Titelwesens, der verbindlichen Grußformeln. Auf sie, die den bei weitem größeren Teil der einzeln auftretenden spanischen Wörter im Drama der Elisabethaner darstellen, soll zunächst eingegangen werden.

Unter den *Titeln* gebührt der Löwenanteil dem Wörtchen *Don* (lat. dominus), für das sich Hunderte von Belegstellen finden und das in den verschiedenartigsten grammatischen Funktionen auftritt.

Meist steht es in der im Spanischen allein möglichen Anwendung vor folgendem Vornamen, ähnlich engl. "Sir". So bei den Spaniern Don Duarte und Don Alonzo (Custom II,1), mit vollständigem Vor- und Zunamen bei Don Adriano de Armado (LLL), Don Inigo Perralta (Cure I,1), Don Ugo de Cordova (Weak), Don Tomazo Portacareco und Don Hortado de Mendonza (Gipsy II,1); vor folgenden englischen Vornamen bei Don John, Don Frederick (Chances), bei Don Peter of Arragon (Ado), Don Jenkin (Chances III,4); vor folgenden engl. Femininum(!) bei Don Gillian (Chances V,3).

Selten sind die Fälle, in denen auf Don, gänzlich unspanisch, ein Zuname folgt, wie Don Armado (LLL I,1, 306), Don Vitelli (Cure II,2: sein vollständiger Name ist nach V,3 Pedro de Vitelli); Don Gomero (Vorname Pedro), laut Personenverzeichnis "a deserving Spanish gentleman" in Malta I,3; und Don Stukley in Alc. Z. 678 und 1473. Hier folgt sogar ein englischer Zuname, doch könnte auch Beeinflussung durch Tom (Thomas), den englischen Vornamen dieser Person stattgefunden haben, vielleicht unter Anlehnung an port. "dom".

Dasselbe Stück nennt als Gouverneur von Tanger noch einen Don de Menysis (eigentlich Meneses; der Name ist damals in Portugal häufig. So war z. B. ein Jorge de Meneses Gouverneur der Molukken, entdeckte Borneo und fiel 1531 im Kampf gegen brasilianische Eingeborene, vgl. Dicc. Encicl. Hisp.-Am., Art. Meneses, Jorge de). Der englische Autor läßt also fälschlicherweise auf Don eine Adelspartikel folgen. Dagegen bietet Mill IV,1:

> "And Don what call you him? he's a gentleman"

keinerlei sprachlichen Anstoß.

Hinter Don darf im Spanischen auch kein Berufs- oder Standesname stehen.

Hiergegen verstoßen merkwürdigerweise am häufigsten Beaumont und Fletcher: Don Curate (Curate V.2). Don Governor (Isl. V,1.) Don Lawyer (Curate II.3). Don Quot-Queen (Cure II.2). Don Spinster (Cure II.2. vor femin.!), aber auch der kundige Ben Jonson: Don Provost (Alch. I.1). Don Bride-groome (Epicoene V.1, hier in wegwerfendem Sinne). Don Constable (Tub II.1) und Don Bawd (Alch. IV,6). Ähnlich gebildet, nur kühner, ist auch Don Spaniards (Whore B III.3), zusammengesetzt aus Don mit folgendem Plural.

Besonders gern wenden unsere Dramatiker die Anrede Don vor einem mythologischen Namen an, vgl.:

"This senior-junior, giant-dwarf, Dan Cupid" (LLL III.1, 182), "don Cupid", (Const. Maid II,1,) ähnlich Don Phoebus (Westw. IV.2 und Return I.6). Don Hymen (Const. I,1), Don Eolus (Return I.6) und "Don Hercules' horn" (Prize II,6); doch läßt sich diese Eigentümlichkeit auch außerhalb der dramatischen Literatur nachweisen, z. B. dreimal in Dekkers "The Deuills Answer to Pierce Pennylesse": Don Lucifer. Don Pluto (Wks. 1, 90, 93) und Don Belzebub (Wks. 1, 90, 101). Zu diesen beiden Stellen wäre noch Don Divell in Dick II.4 zu stellen, eine Titulatur, die gut zu Middletons Ansicht paßt, der Teufel sei ein geborener Spanier (S. 106 d. Arb.). Auch Don Honour, der Deckname für Ambition in Wilsons Lords, kann als allegorischer Name hier eingereiht werden, während eine Personifikation auf anderem Gebiete in Shakespeares Ado V.2, 86 vorliegt:

"If Don Worm, his conscience, find no impediment",

und bei Beaumont-Fletcher:

"We have but two great Ennemies that oppose us,
The Don Gout, and the Gallows." (Wife for a M. V.1).

Liefen schon, außer der erstgenannten, alle aufgeführten Verbindungen von Don mit folgendem Eigennamen dem Geiste der spanischen Sprache zuwider, so trifft das in erhöhtem Maße auf das alleinstehende Don ohne folgenden Namen zu, das sich in der Bedeutung "Herr", "Spanier", meistens in verächtlichem Sinn, auf der elisabethanischen Bühne zur Gattungsbezeichnung auswächst und als solche sowohl mit dem Artikel als auch mit einem Attribut versehen oder in den Plural gesetzt werden kann. Eine derartige Verwendung ist im Spanischen schlechterdings unmöglich. Englisch erscheint:

Don ohne Artikel:

"Will you goe helpe, to fetch in Don?" (Alch. IV.3: gemeint ist der als Spanier verkleidete Surly);
"Still Don is Don the Great". (Lad. Tr. II.1).

Don mit Artikel:

"Were you the Don, Sir" (Alch. V.5);
"The Don was not so sweet when he perfum'd the Steeple." (Mill II.2);
"a Don" (Dick S. 39).

Don mit sächs. Genetiv Zeichen:

"He 's my Don's bawd" (Cure II.1).

Don mit Attribut oder Pronomen:

"a doughtie Don" (Alch. III.3);
"my warlike Don" (Lad. Tr. II.1);

"brother Don" (Lad. Tr. II,1);
"Tis now in fashion for your Don" (Curate I,1);
"Now to our Don" (Alch. IV,5):

Don als Anrede:

"Don, I'le not bate
An inch of courage nor a haire of fate." (Jeronimo II,1).

Noch weiter von seiner ursprünglichen Anwendungsform entfernt und fast schon zum englischen Wurzelwort geworden erscheint Don dann endlich in der Bildung don-ship, die sich bei Fletcher findet: "to torture your Donship" (Chances V,3) und in dem anonymen Dick II,4:

"— What is your Donship call'd I pray?
— Don John, a Knight of Spaine."

Dies mag als Beispiel für die syntaktische Schmiegsamkeit genügen, die das Wort unter der Feder der elisabethanischen Sprachmeister annahm. Ein paar bemerkenswerte orthographische Varianten bieten "Dan Cupid" und "Dun Adramadio", beide in LLL (III,1, 182, bezw. IV,3, 199, Quarto), zu denen sich "Dan Cornuto" in All Fools II,1 gesellt.

Interessant ist auch der Bedeutungswandel, den "Don" im Englischen erfahren hat. Schon im Spanischen wurde es in älterer Zeit als Anrede an Standespersonen, später im Verkehr mit allen Gebildeten als höfliche Anrede verwendet. Beide Gebrauchsweisen bietet das elisabethanische Drama, am besten an der Verbindung "Don of Spain" ersichtlich. Während diese Gipsy III,1 geradezu als Adelsprädikat empfunden wird und auch Alch. III,3 noch ganz ihren ursprünglichen Sinn beibehalten hat: "a noble count, a Don of Spaine", wird sie in Thierry V,1 (vgl. S. 101 d. Arb.) auf einen Arzt, also einen Vertreter der höheren Gesellschaftsklassen, angewendet. Darüber hinaus nimmt "Don" sehr oft einen im Spanischen nicht nachweisbaren lächerlichen oder spöttischen Sinn an, dessen Wurzeln wieder in dem allgemeinen politischen Haß der Armadazeit zu suchen sind:

"He would not discompose himself, the Don" (New Inn IV,3),

und:

"Would all the Dons of Spain had no more brains" (von dem "witty knave" Bobadilia in Cure III,2 gesagt).

Ihren bezeichnendsten Ausdruck hat diese Verspottung in dem typischen "Don Diego" gefunden, von dem weiter unten zu handeln sein wird.

Alle anderen spanischen Anredewörter treten an Häufigkeit weit hinter "Don" zurück. Das zugehörige Femininum *doña* (lat. domina) finde ich nur einmal in der Wiedergabe "Donna Margarita" in dem in Valladolid spielenden Rule I,1, doch könnte hier trotz des spanischen Schauplatzes und Vornamens (sp. Margarita, it. Margherita), das italienische "donna" vorliegen.

Etwas häufiger ist *señor* (lat. senior), das wegen der naheliegenden Verwechslung mit ital. signore, signor nur an den Stellen herangezogen werden kann, wo der Schauplatz oder der Satzzusammenhang auf Spanien hinweist. Es hat, analog zu "Don", in den Dramen oft die im modernen Spanisch aufgegebene Bedeutung: "Angehöriger des Adels oder der privilegierten Stände" erhalten.

In diesem Sinne gebrauchen es Beaumont und Fletcher, wenn sie von "Don Valasco, the Spanish Seignior" reden (Captain V,1), ebenso den Plural "Signiors" (sp. señores) in Curate I,1. Doch kennen Middleton und Ben Jonson auch die geläufigere Anwendung als allgemeine Anrede an jedermann, dieser, wenn er den Plural "sennores" Alch. IV,3 der um Subtle herum versammelten Gesellschaft gegenüber gebraucht, jener, wenn er Cure II,1 drei dem niedersten Adel angehörige Handwerker das allzuplebejische "señores" entrüstet zurückweisen läßt:

> "Nay we are all Signiors here in Spain, from the jakes-farmer to the grandee, the Adelantado."

Auch kennt Middleton die im Spanischen übliche Bejahungsformel "Signior, si" (sp. si, señor), die Lazarillo de Tormes in Blurt IV,3 gebraucht. Einen der Anwendung von "Don" entsprechenden verächtlichen Beigeschmack hat Fletchers:

> "Sirrah Signior,
> Give me my Daughter" (Love's Pilgr. II,1),

doch dürfte hier das italienische Grundwort vorliegen. Aus demselben Grunde kann hier nicht auf die 18 Stellen eingegangen werden, an denen es in Shakespeares Werken vorkommt.

In der ältesten Zeit mehr die Schattierung des Soldatischen, später eher des Kavaliermäßigen annehmend, erscheint als weitere Titulatur an Angehörige der oberen Stände *caballero*. Hier sind nur die Formen auf -ero, von asp. cavallero, nsp. caballero (zu lat. caballus) als spanisch zu betrachten: die Formen auf -ere deuten auf ital. cavaliere, die auf -er auf frz. cavalier hin. Die soldatische Nuance liegt sicherlich den drei kampflustigen "cavalieros Castilianos" in Lords zu grunde (S.17 d.Arb.): Abarten der zweiten Bedeutung enthalten die übrigen Anführungen:

> "Cavi'ero Skinke" (Look about You, Z. 2945);
> "Ile drinke to M. Bardolfe, and to all the Cauileroes about London" (H 4 B V,3, 62 Fol.1);
> "Didst thou marke
> The Countrey Cavaliero?" (Prize III,2);
> "Hee's a gallant, a Caueliero too" (In I,4);
> "Caualeiro [viell. port. cavalleiro] Slender, goe you through the Towne to Frogmore" (Wiv. II,3, 77, Fol. 1.)

Als seltenste der höflichen Anreden tritt *vuestra señoria*, Ew. Gnaden, auf, das Fawn IV,1, Rule I,1 und Cure II,1 anwenden, letzteres zweimal in der Form "your Signorie" (ital. signioria), aber durch das vorausgehende "assoles manus" (span. beso las manos) als spanisch erwiesen.

Eine Kategorie für sich bilden unter den Titulaturen die Amts- und Standesbezeichnungen. Hier sind zunächst die *titulados* vertreten, d. h. die großen Herren vom hohen Adel: "grandoes, dukes, marquesses, condes and other titulados" (Gipsy II,1). Von den drei zuletzt genannten (sp. "duque", Herzog; "marqués", Marquis; "conde", Graf) begegnet nur der "*conde*" (lat. comes) noch zweimal, und zwar im selben Stück II,2 und II,1, hier als "conde de Tindilla" (vgl. S. 43 d. Arb.). Verbreiteter ist im englischen Drama der *grande* (sp. grande, groß), der, die höchste Stufe des spanischen Adels bezeichnend, sich mehrfach bei

Fletcher findet, z. B. "the Grandee Don Henrique" (Curate I,1) und: "the Grandees did not scorn his company" (Custom II,1). Auch Ford nennt einen "Grandee of Spain, cousin to twelve Princes" (Lad. Tr. I,2), und Middleton unterscheidet: "the grandoes and the Dons of Spain" (Gipsy III,1), während Ben Jonson im Prolog zu Dev. "grandee" als schmeichelhafte Anrede an das englische Publikum verwendet. Das einem solchen Granden zukommende Prädikat ist "*clarissimo*" (sp. clarísimo, superl. zu claro, lat. clarus): Whore A I,2.

Königliches Geblüt wird durch das Prädikat *infanta* (lat. infans) vertreten, das nur den Kindern des Königs zukam:

"I will stile thee noble, nay, Don Diego
I'le woo thy Infanta for thee" (Scornf. III,1)

und: "the Infanta's letters... to King Philip" (Cure I,1).
Doch wendet es Ben Jonson ganz allgemein, entsprechend seinem ebengenannten Gebrauch von "grandee" als Anrede oder Bezeichnung für jede junge Dame an, vgl.: "Here will be the rich Infanta presently" (Staple III,1). Dasselbe Stück weist auch eine "Infanta of the Mynes" im Personenverzeichnis auf, zu der als Gegenstück "The very infanta of the giants" (Dev. IV,1), Lady Tailbushs Ausruf angesichts des als Spanierin verkleideten Whittipol, zu stellen ist und die "Infanta of the Beggars... and Gipsies", eine Zigeunerprinzessin in Love's Pilgr. I,1. Die Bedeutung ist hier also allmählich in "Herrin, Eignerin, Anführerin" übergegangen.

Neben dem hohen Geburtsadel erscheinen die Würdenträger und höheren Beamten des Landes, an ihrer Spitze der *Connétable von Spanien* (sp. condestablę, frz. connétable, vom lat. comes stabuli, vgl. ahd. marahscalh): —

"he is attir'd and hors'd
For the Constables Son of Spain". (Love's Pilgr. I,1).

Übrigens ist dieser Titel in Spanien, wo das Lehnswesen nicht so tief Wurzel geschlagen hatte wie im benachbarten Frankreich, erst im Jahre 1369 geschaffen worden, also nicht besonders charakteristisch für das Land. Er kam dem obersten Befehlshaber der königlichen Heere zu; doch wurden dessen Vollmachten auf dem Gebiete der Armeeorganisation bald durch eine Art Generalstabschef (mariscal) beschränkt.

Weit spanischer mutet in den Dramen die Würde eines Komturs (sp. *comendador*) des geistlichen Ritterordens von Alcántara an, jenes Ordens, der neben dem von Calatrava die Blüte des Adels zu seinen Mitgliedern zählte und den Kampf gegen die Sarazenen der Grenzmarken zu seiner vornehmsten Aufgabe gemacht hatte. Als solch ein geistlicher Ritter wird uns "Francisco de Bavadilla, one of the commendadores de Alcantara" in Gipsy II,1 (vgl. S. 43 d. Arb.) vorgestellt, den Clown Soto auf die Ahnentafel seines Herrn Lazarillo de Tormes setzt; doch kann natürlich bei dem armen Schlucker Lazarillo von einer so hochadligen Abstammung nicht die Rede sein.

Der vornehmste Staatsbeamte in unsern Stücken ist der *adelantado* [sp. (aðelan'taðo)], part. perf. von adelantar, [be-]fördern, zu adelante, vorn), ein Titel, der ehemals den Statthaltern des Königs in einer Grenzprovinz (später auch in den

Kolonien) zukam, die als solche in Friedenszeiten die höchste behördliche und richterliche Gewalt ausübten, in Kriegszeiten den Oberbefehl über die in ihrem Distrikt ausgehobene Mannschaft führten. Der Titel findet sich als "th' Adelantado of Castile", also in richtiger Schreibung, bei Glapthorne (Lady's Priv. III S. 129) und in Cure II,1, wogegen die Ben Jonson-Drucke der Form "Adalantado" den Vorzug geben, so Out V,5: "Open no door: if the Adalantado of Spain were here, he should not enter" und Alch. III,3:

"He is an Adalantado,
A grandee, girl."

Unter den städtischen Beamten begegnet in Cure, ebenso in Curate (Personenverzeichnis und III,1) der "Assistant, or Governor" (sp. *asistente*, part. präs. von asistir, beistehen), dem das Bürgermeister- und Stadtrichteramt in Sevilla zukam. Er war nach Dicc. Hisp.-Am., Artikel "asistente": "Funcionario público que en ciertas villas y ciudades, como Marchena, Santiago y Sevilla, tenía las mismas atribuciones como el corregidor en otras partes." Der entsprechende Posten ist der des *corregidor* (sp. [korrεχiðoɹ] von corregir, korrigieren), der nach Dicc. encicl. Hisp.-Am., Art. "corregidor", definiert wird als: "Magistrado que en su territorio ejercía la jurisdicción real con mero mixto imperio, y conocía de las causas contenciosas y gubernativas, y del castigo de los delitos." Einen solchen nennt Middleton in Gipsy III,2: "My lord corregidor". Auch Kyd erwähnt ihn bereits Span. III,13:

"For thus I us'd before my marshalship,
To plead in causes as corregidor",

wobei er freilich mehr einen Advokaten als einen richterlichen und Verwaltungsbeamten darunter zu verstehen scheint, eine Bedeutung, die im Spanischen nicht nachweisbar ist. Webster endlich gibt in Lawc. II,1 die nähere Charakteristik eines gewissen

"Don Crispiano, the famous corregidor of Sevilla, who by his mere practice of the law, in less time than half a jubilee, hath gotten thirty thousand ducats a year."

Statt "corregidor" müßte hier richtiger "asistente" stehen, denn dies war die Bezeichnung des Amts in Sevilla.

Unterste Organe der richterlichen Gewalt sind die "*Alguaziers*"[1]), "whom we call Serjants", wie Fletcher im Curate V,2 erklärend hinzufügt. Auch verrät dieselbe Stelle, wie sie ihre Tätigkeit ankündigten: "These are algazeirs, do you hear the passing bell?" Ähnlich wie hier hebt Cure II,1 gerade dadurch, daß es die alguaziles in Gegensatz zu dem in England üblichen Namen für den Polizeischergen setzt, die Identität beider Ämter hervor:

"Pachieco: He is one side Alguazier.
Metaldi: The other side Serjeant."

Bemerkenswert sind bei diesem Wort die lautlichen Schwierigkeiten, die es den Engländern bereitet haben muß. Wir finden es demgemäß überall in anderen

---

[1]) asp. alguazil, nsp. alguacil [algwaθil], vom arab. al wazir, der Minister, der Beamte; die engl. Formen zeigen Beeinflussung durch die ältere port. Form al vazir. Der Bedeutungswandel ist: Vezier — Richter — Subalternbeamter — Polizeidiener.

Wiedergabe: alguazeir (Cure, Pers. Verz.); alguazier (Cure II,1); algazeirs und algaziers (Curate V,2).

Die Reihe der Amtsbezeichnungen ist hiermit erschöpft. An Berufsbezeichnungen tritt nur *Mayordomo* (sp. [majoɹ'domo], von lat. maior domus, Haushofmeister) in Gipsy II,1 auf. Doch sei noch auf eine exotische Würde hingewiesen, die den Engländern allein durch spanische Vermittlung bekannt geworden sein kann: das span.-indian. (haitianische) Wort *cacique* [ka'θikε], Häuptling, das Ford in Lad. Tr. II,1 einführt:

"the Indian cacique
Presented to our countryman De Cortez".

Neben den Anreden, Titeln und Würden tritt als zweite Gruppe der in den elisabethanischen Dramen isoliert auftretenden Wörter die der Eigennamen, zunächst der *Vornamen*, auf. Bei der nahen Verwandtschaft der romanischen Sprachen und der mißlichen Orthographie in den Dramen läßt sich auch hier die Zugehörigkeit zu einer bestimmten dieser Sprachen nicht immer mit Sicherheit erkennen. Daneben hat auch die Rechtschreibung des Lateinischen, das ja als Urkundensprache noch nicht verschwunden war, ihren bedeutenden Einfluß geübt. Bei einer Wortform wie z. B. Francisco (Wiv. II, 3, 38 und Hml. I,1, 17) liegt deutlich eine Beeinflußung der ital. Orthographie durch die lateinische Wortform vor. Ähnliches mag damals auch auf die span. Vornamen zutreffen. Zu den zweifellos spanischen Namen gehört bei Shakespeare nur Don Pedro in Ado — Bandello, Shakespeares Vorlage, nennt ihn Piero — eine Form, die wohl aus Kyds Span. übernommen ist. Nach derselben Quelle ist vermutlich auch der Franzose Pedro genannt, den Lodge in seinen zur Zeit der Bürgerkriege zwischen Marius und Sulla spielenden Wounds Z. 985 als argen Anachronismus eingeführt hat. Nehmen wir die übrigen Dramatiker, so sind auch bei ihnen typische, allein der spanischen Sprache eigentümliche Namen selten vertreten. Als solcher wäre Pacheco in Whore B IV,1 ("Pachieco") anzusprechen, der Name, dessen sich Orlando während seiner Verkleidung bedient. Sobald die Handlung nach Spanien verlegt wird oder einzelne Spanier als typische Vertreter ihrer Rasse unter Ausländern auftreten, stellen sie sich, weil einfach aus den literarischen Quellen übernommen, etwas häufiger ein. Derartige Vornamen sind:

Alvarez (Sohn des Alvaro; die Endung -ez — falls nicht einfach lat. patronymischer Genetiv — in westgotischer Zeit aus got. patronymischen Genetiv -is entstanden[1]); ebenso bei den beiden folgenden Namen, die wie Alvarez später auch als Familiennamen vorkommen): Cure, Gipsy (Pers. Verz.);

Rodriguez (Sohn des Rodrigo, dtsch. Roderich), Edelmann in "Doubtful Heir".

Henriquez (Sohn des [H]enrique, lat. Henricus, ahd. Heim-rich): Love's Pilgr. II,2.

[1]) vgl. zuletzt Meyer-Lübke, Die iberoromanischen Patronymika auf *-ez*, Zeitschr. für rom. Phil., 1919, S. 208 ff.

López (Sohn des Lope): Curate, Pers. Verz.

Hernando, lat. Ferdinandus, ahd. Fridnand (Changes II,3).

Sancho, lat. Sanctius (Gipsy, Pers. Verz.).

Nur *ein* echt spanischer Name hat im Drama der Shakespearezeit allgemeinere Bedeutung erlangt und ist damit zum Typennamen für die Nation geworden: der als Kurzform zu lat. Jacobus gebildete und in dieser Form in den übrigen romanischen Sprachen nicht auftretende Name Diego, welcher von den Elisabethanern, alleinstehend oder unter Voranstellung der Anrede "Don", identisch mit "Spanier überhaupt" gebraucht wird, aber unter Hineinlegung der ganzen Verachtung, deren der Engländer einem Ausländer gegenüber fähig ist. Man könnte bei dieser Gleichsetzung von "Diego" mit "Spanier" daran denken, daß der hl. Jakobus der Schutzpatron Spaniens und als solcher in erster Linie berufen war, bei der metaphorischen Benennung der Nation Taufpate zu stehen. Doch haben wir im elisabethanischen Drama selbst den Beweis, daß der Name an ein Zeitereignis, die Besudelung der Londoner St. Pauls-Kathedrale durch einen Spanier namens Diego, anknüpft — in diesem Falle also durch die Schuld eines einzelnen seiner Träger zu der herabsetzenden Allgemeinbedeutung gelangt ist. Webster gibt eine sehr unverblümte Darstellung des Falles in Wyatt S. 198, wo er auf die Frage: "What's a Don Dego?" mit der Definition antwortet:

"— A Don Dego is a kind of Spanish stockfish or poor-John.
— No, a Don Dego is a desperate Viliago, a very Castilian; God bless us.
There came but one Don Dego into England, and he made all Paul's stink again; what shall a whole army of Dondegoes do?"

Natürlich wurde der Vorfall nach Kräften ausgenutzt. West. A S. 317 kann sich den Hinweis nicht versagen:

"But for these Spaniards, now you Don Diegoes,
You that Made Paules to stinke...",

ähnlich Hum. Court. IV,2:

Volterre: "Is don Diego within?
Depazzi: Which don Diego do you mean? He that play'd
The sloven in the great church? the English have
A proverb on him."

Auch Middleton legt seinem Schelmen Lazarillo (Bl. rt I,2 und IV,3) die großartige Verwandtschaft mit "Don Diego, the Spanish Adelantado" nur bei, um zum Hohngelächter des Publikums den Master Constable schlagfertig replizieren zu lassen: "If you be kin to Don Dego that was smelt out in Paul's, you pack" (IV,3). Von diesen unzweideutigen Beispielen aus wird dann ein Licht auf die Stellen fallen müssen, an denen "Diego" oder "Don Diego" anscheinend nur eine harmlose Substitution für den Begriff "Spanier" darstellt. Es entbehrt also durchaus nicht einer bissigen Ironie, wenn es in Chall. S. 10 heißt: "How can I chuse, being in the mouth of every Diego", oder wenn Cure IV,2 durch die Worte "Your Don, nor yet your Diego" eine bedeutungsvolle Klimax herstellt. Auch für Dekker verbanden sich unwillkommene Vorstellungen mit diesem Namen; sonst würde er nicht vom "desperate Don Dego Death" reden (Fort. II,2). An andern Stellen freilich verblaßt der herabsetzende Nebensinn, und es bleibt nur der indifferente

typische Name bestehen, so Nov. S. 140; Patr. S. 380; Curate (Pers. Verz.); Alch. IV,3 und IV,6; Cure II,2; Women pl. II,6; Mill II,1; Rule IV,1; Captain III,3. Daß vereinzelt auch eine veredelte Bedeutung vorkommt:

"I will stile thee noble, nay, Don Diego.
I'le woo thy Infanta for thee" (Scornf. III,1),

ändert nichts an der Tatsache, daß Diego die allgemeinste und gebräuchlichste Benennung der Spanier auf der elisabethanischen Bühne blieb.

Soweit die spanischen Vornamen in den Dramen. Die *Zunamen* bieten nichts Charakteristisches. Nur sei hervorgehoben, daß sie gern von politisch, historisch oder literarisch bekannten Persönlichkeiten hergeliehen werden, ohne daß sie mit den Urbildern mehr als eben den Namen gemeinsam haben. Begegnet war von dieser Art bereits ein *Don Hortado de Mendonza*, zu dem der Renaissancepolitiker und angebliche Schelmenromanverfasser Pate gestanden hatte, ferner ein nach dem bekannten Columbuspeiniger oder dem Freunde Loyolas benannter *Francisco de Bavadilla*, und, der Welt der Dichtung entnommen, ein *Guzman* und *Lazarillo de Tormes*. Dazu läßt sich noch ein weiterer *Mendoza* hinzufügen (der "minion to the Duchess [d. h. Dogaressa]" im Personenverzeichnis von Malc., ein Schlachter *Mendoza* in Cure; ferner ein *Roderico d'Avolos* (Sacrif.) — Rodrigo de Ávalos (Ruy Lopez Dávalos) zubenannt el Bueno, "der Gute", war dritter Condestable von Kastilien — und ein *Ruy Diaz*, "a captain of Portugal" in Isl., der Namensvetter Ruy (Rodrigo) Diaz de Vivars, des berühmten Cid Campeador. Dagegen entspricht *Sancto Dauila* in Larum durchaus dem historischen Sancho de Avila, der teils unter Alba, teils selbständig, die Unterwerfung der Niederlande für Spanien durchführte. Über Tendilla, Puertocarrero und Meneses vgl. S. 43 bezw. 114 d. Arb.

Was sich außer Titeln und Eigennamen an Einzelwörtern oder isolierten Redeteilen spanischen Sprachguts in unsern Dramen findet, gehört zumeist zur Gruppe der Interjektionen oder der stereotypen Gebrauchswörter des täglichen Lebens, Grußformeln, Flüche und Beteuerungen, die nur durch die lebendige Sprache, nicht durch die Hilfsmittel damaliger Sprachkunde vermittelt werden konnten und die vom Dichter auch durchaus als Bestandteile einer fremden Sprache empfunden werden. Demgemäß finden sie entweder zur lebenswahreren Charakterisierung bei Spaniern selbst Anwendung, wie das "beso las manos" ("bazilos manos") des Dieners Bobadilia in Cure III,2 und das "buenas noches" ("bonos noxios") des Schmieds Metaldi (Cure II,1), oder aber sie werden von Nichtspaniern gebraucht, die zum Zeichen ihrer weltmännischen Erziehung ein paar Brocken Spanisch im Munde führen, ohne sie näher zu verstehen, wie Kesselflicker Sly mit seinem "Therefore paucas pallabris [sp. pocas palabras], let the world slide" (Shr. Ind. 5).

Doch findet sich neben diesen eine weit kleinere Gruppe sporadisch auftretender Wörter spanischer Etymologie, die ohne die bewußte Absicht, Lokalfarbe zu verleihen, als Notbehelf für fehlende (etwa fremde Tiernamen) oder als vornehmere, veredelnde oder bemäntelnde Nuance für synonym erscheinende englische Bezeichnungen verwendet werden, etwa den Funktionen vieler unserer heutigen Fremdwörter entsprechend. Eine Probe davon gibt folgende Liste:

I. *alligarta* (sp. el [bezw. arab. Artikel al] + lagarto, aus lat. Dialektform lacarta für lacerta), Alligator: Barth. II,4 ("alligarta"); Rom. V,1. 43 (1. Fol. "Allegater", 1. Qu. "Aligarta").

bonuto (sp. bonito, nach D. R. Ac. von arab. bainīth, Fischname: doch ist dies nach NED seinerseits entstellt aus sp. bonito, niedlich, dim. zu bueno, lat. bonus) gestreifter Thunfisch: "as the bonuto does, the flying fish". (Marr. II,1).

cabrito (sp. cabrito, Zicklein), Chess V,3.

II. *assinigo* (sp. asnico, dim. zu asno, lat. asinus), Name in Staple V,5. Im übertragenen Sinne kommt es vor: Troil. II,1. 49 ("An assinego may tutor thee", Q Ff Asinico); Scornf. V,1 ("I again an asinego"); Couple I,1 ("What an Asinego 's this?"); Antiq. V,1.

aviso (sp. aus spätlat. advīsum, Benachrichtigung, synonym mit engl. advice, Mitteilung): Magnet. I,1; Castara S. 102. — "Pedlar of avisos", Hausierer in Neuigkeiten: Lad. Tr. I,1.

disembogue (sp. desemboque, zu desembocar münden, zum Munde hinausbefördern, von boca, Mund), Ausdruck niedrigster Verachtung: Maid of Hon. II,2:

"Conduct me to
The lady of the mansion, or my poniard
Shall disembogue thy soul.
Syl: O terrible! disembogue!"

und Thomas III,1: "Those damn'd souls must disembogue again."

entradas (sp. entrada, Eingang, Einnahme, synonym mit engl. revenue): Maid of Hon. I,1: "And talked of nothing But your rents and your entradas". Guardian V,4.

metreza (pseudospan. bezw. pseudoital. Form nach frz. maitresse): Malc. I,1: "Methinks I see that Signior pawn his foot-cloth: that Metreza her plate". — Diss. V,1: "Metreza Celia."

paragon (sp. parangón, veraltet paragón, ein Gleichwertiger; als ital. paragone bereits früher bezeugt) ein Ebenbürtiger, einer, der allem gewachsen ist, Ausbund: Wit of a Wom. Z. 212: "yet for complexion, you have a Paragon" und Venice Z. 1564: "come mine own Paragon." Die daneben vorkommende technische Bedeutung: "Diamant von über 100 Karat", wendet Ben Jonson in Dev. III,3 figürlich auf eine Person an: "He is no great large stone, but a true paragon, he has all his corners"; deutsch etwa: "eine Perle, ein Juwel".

paramento (sp., zu lat. paramentum, Schmuck), Putz, besonders von Kleidern: New Inn II,5; Love's Pilgr. I,1: "There were cloaks, gowns, cassocks, and other paramentos."

peccadillo (sp., kleine Sünde, von pecado, Sünde); Hum. Court. II,2: when I [do] commit a peccadillo Against your brightness.

plaça (sp. plaza, Marktplatz oder öffentlicher Platz) in Brothers I,1.

pontilios (sp. puntillo, vgl. S. 103 d. Arb.) feiner, kitzlicher Punkt; der fragliche Punkt: Cynth. II,3: "He that is yet in his Path, his Course, his Way, and that has not toucht the Puntillio or point of hopes."

quando (sp. cuando, wenn): Gipsy II,1: "There's a thing called quando." Das Wort als lat. zu betrachten liegt kein Grund vor, da es einer als Zigeunermädchen verkleideten adligen Corregidorstochter in den Mund gelegt wird.

renegados (sp. renegado, mlat. renegātus, Abtrünniger): Massinger, The Renegado (Dramentitel): Philast. II,1: "To bring these Renegados to my Chamber At these unseason'd hours" (hier allgemeiner Ausdruck der Mißachtung). In Tw. III,2, 70 druckt F1 "renegatho". Über engl. th [Θ] für sp. d [ð] vgl. S. 135 d. Arb.

ronyon (sp. roña 1. Räude, 2. damnum morale; vielleicht auch aus frz. rogne) Vettel: Wiv. IV,2 195: "Out of my doore, you Witch, you ragge, you Baggage, you Poulcat, you Runnion, out, out!" (Quarto $_3$); Mcb. I, 3, 6: "Aroynt thee, Witch, the rumpefed Ronyon cryes" (Qu.; Fol.).

servidor, (sp. servidor, Diener): Sun's II,1.

vent (sp. venta, Dorfwirtshaus) kleiner Gasthof: Love's Pilgr. I,1.

Auch die eigentlichen stereotypen Redensarten und Interjektionen beschränken sich nur auf einige wenige Ausdrücke; doch kehren die meisten davon bei einer größeren Anzahl von Schriftstellern wieder, die sie wohl voneinander übernahmen. Sie mußten sich also einer gewissen Beliebtheit erfreuen und auch vom Publikum verstanden werden. Die gebräuchlichste dieser Phrasen ist *beso las manos*, ich küsse die Hand, eine Artigkeitsformel, für die ich nicht weniger als 11 Belege finde, von denen der erste sogar ihre Herkunft andeutet (Chapman, Hum. Day's M. Sz. 11, V. 56): "as men do to their mistresses at the ending of a galliard: Besilos manus." Ferner:

Two Ital. Gent. Z. 50: "Basilus Codpeece for an old Manus."
Pilgr. IV,3: "Basilus manus, is for an old Coldpiss."
Lad. Tr. II,1: "Beso las manos."
Cure III,2: "Bazilos manos".
Solim. IV,2: "Basolus manus."
Charter Z. 2801: "Baso los manos."
Lady's Priv. III S. 129: "Pronounce your Besolas manos with a grace . . ."
Alch. IV,3: "Besolas manos."
Moth. S. 114: "Baso las manos."
Flor. III,1: "Vouchsafe a beso la manos."

Dazu kommt das erweiterte: "Sennores, besolas manos, à vuestras mercedes" (sp. Señores, beso las manos á vuestras mercedes [= á Vds.]) in Alch. IV,3; ferner die als höchst zeremoniell ("most courtlike") empfundene Formel: "basilus manus de vostro signoria" (sp. beso las manos de vuestra señoría) in Fawn IV,1, und gar: "assoles manus a vostra siniare a Maistre" (sp. beso las manos á vuestra señoría maestre) in Rule I,1. Auch wenn sich an anderer Stelle bei demselben Verfasser (Love's Pilgr. I,1) ein englisches "I kiss your hands, Sir" findet, darf man wohl an eine wörtliche Übertragung der spanischen Redensart denken.

Noch mehr orthographische Varianten, Verstümmelungen und Verdrehungen zeigt das seltsame *pocas palabras* (sp., wenige Worte), das einer Bemerkung des Marschalls Hieronimo in Kyds Span. III,14 seine Entstehung verdankt: "What

new deuice haue they deuised, tro? Pocas Palabras, milde as the Lambe."[1]) Seitdem gehört es zum eisernen Bestand der Dramensprache. Meist wird es ironisch einem der Fremdsprache Unkundigen, sich aber gern mit ihr Brüstenden in den Mund gelegt, so von Shakespeare dem Kesselflicker Sly in Shr. (Ind.5): "Therefore paucas pallabris; let the world slide: Sessa!" und von Middleton in Roar. V,1: "I will conjure for you, farewell, pacus palabros." Weiter nichts als eine gelehrte Übersetzung dieses spanischen Ausdrucks ist das lat. "pauca verba", dessen sich der Schulmeister Holofernes in LLL IV,2, 171 bedient: "You shall not say me nay, pauca verba", und das Pfarrer Evans in Wiv. I,1, 123 seiner walisischen Aussprache gemäß mit "goot worts" übersetzt. Bei Ben Jonson gerät die Phrase schon in Mißkredit. Captain Otter hat trotz der vornehmen Bitte um Gehör: "Nay, good princess, hear me pauca verba" (Epicoene III,1) wenig Glück bei seiner erregten Gattin, und in In IV,1 wird sie zum Bierbankausdruck gestempelt: "O, the bencher's phrase, pauca verba!"; ebendort III,4: "pauca verba, pauca verba." Als Verstümmelung dieser gelehrten lateinischen Wendung ist das "pauca" in Ben Jonsons Aug. zu betrachten, während sich als Verstümmelung ihrer spanischen Urform "palabras" findet:

"Palabras, neighbour Verges. — Neighbours, you are tedious" (Ado III,5, 18), zu dem ich als weitere Shakespearesche Reduktion — trotz NED: "Pistol's blunder for lat. labra, pl. of labrum, lip" auch das Wörtchen "labras" rechne, das Pistol in Wiv. I,1, 166 gebraucht:

"I combat Challenge of this Latine bilboe,
Word of denial in thy labras there."

Es findet sich in ähnlicher Form auch in Locr. I,3, wo unter "succado de labres" das Süßholzraspeln der Liebhaber verstanden wird:

"Farewell, mistresse. If any of you be in loue, prouide ye a capcase full of new coined wordes, and then shall you soone haue the succado[1]) de labres, and something else."

An weiteren Grußformeln findet sich nur "*como está!*" wie geht's, in Virgin II,3 ("com esta") und der Gutenachtgruß "*buenas noches*".

All's Lost III,3: "Bonos[3]) nocios, mi frater."
Cure II,1: "the bonos[3]) noxios to your Signorie".
Wom. S. 341: "bonus nocthus."
Engl. Z. 2468: "bonos[3]) noches."

Dagegen treten, stellenweise von mehreren Autoren wiederholt, einige typische Interjektionen auf. So

O de dios, etwa in der Bedeutung "um Gottes willen", in Chances II,2 und Cure II,1;

basta (sp./ital., 3. sg. präs. von bastar bastare, genug sein), New Inn II,5 ("basta, content thee: for I haue it full"); ferner Shr. I,1, 203; Flor. IV,1; Curate IV,7; Court Begg. IV,1.

[1]) Ob bei Kyd eine Anlehnung an Wealth V. 846 vorliegt, bleibt dahingestellt (vgl. S. 129 d. Arb.).
[2]) lat. succus + sp. -ado.
[3]) Über engl. o statt sp. a vgl. S. 17 Anm. d. Arb.

ven acá (sp. komm her), als Aufforderung in E I S. 392, vermutlich angelehnt an "vien qui" in Span. II,1, vgl. S. 113 d. Arb.

rivo (aus sp. arriba, auf! aufgestanden!) Zecherzuruf beim Trinken: H 4 A II,4, 125 ("Riuo, says the drunkard") und What II,1 ("Weele quaffe or any thing, Riuo, Saint Marke"). Ferner: Jew IV, S. 172 ("hey, rivo Castiliano, a man's a man"), Look about You Z. 3198 ("and Ryuo will he cry and Castile too") und Renegado II,6.

vulgo (sp., Pöbel, Pöbelvolk): Tw. I,3, 45 ("What, wench! Castiliano vulgo!")

diablo (sp., zum Teufel!). In der ital. Form "diabolo" wendet es das in Spanien (Sevilla) spielende Cure II,1 und II,2 an; gleichlautend gebraucht es der Spanier Guzman in Lad. Tr. IV,2, und, zwar von einem Italiener angewendet, aber mit der spanischen Erweiterung "matre [statt madre] de Dios", auch What IV,1. Die richtige spanische Form, wenn auch dreisilbig statt zweisilbig ausgesprochen, findet sich dagegen seltsamerweise nur in Shakespeares auf italienischem Hintergrunde aufgebautem Oth. II,3, 161:

"Who's that that rings the bell? — Diablo ho!
The town will rise" —

ein neuer Beweis dafür, wie wenig die elisabethanischen Dichter auf den Unterschied zwischen zwei nahe verwandten Sprachen wie Spanisch und Italienisch zu achten gewohnt waren.

Mit wenigen Worten sei hier noch auf eine Gruppe spanischer Redewendungen hingewiesen, die zwar schon zu den vollständigen Satzgefügen gehören, aber auch in gewissem Sinn formelhaft erstarrt sind: die Sprichwörter. Bereits der Verfasser des alten Calisto-Interludiums hatte sein feines Gehör für die dem spanischen Stil eigene Neigung zu sprichwörtlicher Prägung in ein paar glücklichen englischen Entsprechungen kundgetan. Fletcher überträgt ebenfalls ein spanisches Sprichwort — das bekannte "muerto el perro, se acabó la rabia", vgl. D. R. Ac. Artikel "perro" — unter Hinweis auf seine Herkunft:

"A dog that's dead,
The Spanish proverb says, will never bite" (Custom IV,1),

wobei die Übersetzung wiederum frei, aber ansprechend ist. Shirley läßt den Höfling Volterre in Hum. Court. II,1 als angebliche spanische Redensart: "Alto es trabajo del hombre" anführen. Pericles II,2 endlich spielt auf einen nicht zu identifizierenden Wappenspruch an, der ausdrücklich als "the motto thus, in Spanish" bezeichnet wird: "Piu por dulzura que por fuerza" — insofern nicht einwandfrei, als più darin ital. ist; spanisch wäre "más", mehr, zu erwarten. Noch italienischer sogar klingt hier die Überlieferung von Qq F_3 F_4: "Pue Per doleera k e per forsa", was W. Hertzberg zu der Konjektur veranlaßt hat: "Più per dolcezza chè per forza." Trifft sie zu, so hätten wir auch bei Shakespeare ein Beispiel des bereits erwähnten Ersatzes des den Dramatikern unbekannten Spanisch durch eine geläufigere Schwestersprache. Vgl. S. 113 d. Arb.

Gaben die bisher behandelten isolierten Wörter und Formeln noch keinen deutlichen Maßstab dafür ab, wie weit die Elisabethaner mit der spanischen Sprache

vertraut waren, so besitzen wir doch ein umfassendes Kriterium für diese Frage in den zusammenhängenden Sätzen und größeren Redeabschnitten, die die Bühnenspanier in ihrer Landessprache dem englischen Dialog einflechten. Es ist ja eine Eigentümlichkeit des elisabethanischen Dramas, daß es die Ausländer zur Erzielung einer besseren Charakteristik ihre Muttersprache reden läßt. Bei den Bühnenfranzosen und -italienern ist dies sehr oft der Fall; die spanischen Zitate treten ihnen gegenüber an Häufigkeit zurück, was auf eine geringere Verbreitung dieser Sprache unter Zuhörern und Autoren schließen läßt. So konnten letztere wohl hier und da ein paar aus dem Kontakt mit Spaniern geläufige Worte auf die Bühne bringen; eine größere Szene konnten sie nur dort wagen, wo sie entweder von einer entsprechenden Pantomime begleitet wurde (Insultados Tanz in Fort.) oder wo man das Spanische Satz für Satz aus den begleitenden Reden der übrigen Mitspieler erschließen konnte (Surly in Alch.). Zugleich sind die Verfasser dieser beiden Szenen, Dekker und Jonson, die einzigen, die über die dazu nötigen Sprachkenntnisse verfügten. Von allen anderen Elisabethanern, Shakespeare und Beaumont-Fletcher eingeschlossen, kann man im besten Falle annehmen, daß sie Spanisch zu lesen verstanden und einige Redensarten aus dieser Sprache niederzuschreiben wußten; nirgends findet sich ein Beleg dafür, daß sie sie auch geläufig sprechen konnten. Humes Behauptung (a. a. O., S. 20): "Lyly, Lodge, Peele, Kyd, and Greene all knew Spanish", ist also mindestens mit einer sehr starken Einschränkung zu versehen.

An längeren Abschnitten und Szenenteilen in spanischer Sprache oder solchen kürzeren Stellen, die andere Sprachproben als bloße Grußformeln, Titulaturen oder Fachausdrücke enthalten, sind im elisabethanischen Drama folgende festzustellen:

1. In dem anonymen, am 19. Juli 1557 — also in der Zeit der katholischen Maria — ins Buchhändlerregister eingetragenen "*Enterlude of Welth, and Helth*". Vers 845—46 und 851—52: Health und Wealth sind durch die Schandtaten ihres Dieners Ill-Will und seines Spießgesellen Shrewd-Wit unverschuldet in Not geraten. Health wendet sich an Remedy um Hilfe und dieser gewährt sie, indem er sich der Missetäter bemächtigt. Als er Ill-Will nach dem Verbleib von Liberty fragt, tut der verstockte Sünder, um seine früheren Bubenstreiche zu vertuschen, als verstehe er nur Spanisch; das nützt ihm aber nichts, er wird trotzdem verhaftet und abgeführt. Das Verhör lautet im Interlude:

"Remedi: Wher is Welth & liberty, how hast thou the ordred?
Ill-Wyll: Qury cieis quest is vn malt ombre
Me is vn spy&nardo compoco parlauere.
Health: Thou folse chefe [Druckfehler für thefe] is thine English tonge
as mischeuos il wil & shrewdwit, ye hawe destroyd mani on [ ] gone
Shrewd Wytte: Sir hurt not me, & I wiltel you throuth anone
This same ia [= is] as false a knaue as euer cam twin saint Johes.
Ill-Wyll: Per amor de my as peca vn poco
Eo queris and ar pour lagraunt creae so."

Diese Stelle ist nicht die einzige des an Druckfehlern überreichen Stücks, an der

fremdsprachige Brocken in den englischen Text eingestreut werden. So spricht Hance immer Holländisch (V. 390ff., V. 750ff.), Shrewd Wit führt einen französischen Gruß im Munde (V. 350), und V. 861 begegnet ein lateinisches Rechtssprichwort; der Verfasser hatte also offenbar eine Vorliebe für fremde Sprachen. Doch sind die übrigen nicht so verderbt überliefert wie gerade die spanische, die also dem Drucker offenbar die größte Schwierigkeit gemacht hat. Deutungsversuche haben bisher F. Holthausen (Welth and Helth, krit. Ausg. Kiel 1908, als Festschr. d. Univ. z. Feier d. Geburtstags S. M. Wilhelms II.) und L. Brandin (Collections, Part. I, S. 15 zu den Neudrucken der Malone Soc.) unternommen, ohne jedoch zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen. Holthausen nimmt, ohne näheren Kommentar, folgenden Urtext an:

(Holth. V. 830—31):

Quy vees [a]qu[i], est[e] es vn malo ombre;
Que es vn spanyardo com poco parla[r] uero:

(Holth. V. 836—37):

Por amor de mi as peca[do] vn poco;
Jo quiero andar por la grand creacio[n].

Zu deutsch:

"Der, den du dort siehst, das ist ein böser Mensch;
Denn es ist ein Spanier mit wenig wahr sagen (= der wenig Wahrheit spricht)."
"Aus Liebe zu mir hast du ein wenig gesündigt;
Ich will gehen durch die große Schöpfung (= die weite Welt)."

Die ausführlicher begründete beider Rekonstruktionen ist die von Brandin, der zu unserer Stelle folgende Erklärung gibt:

"As in the case of the ""Spanish Tragedy"" the words seem to have been taken at random, and may in some cases be pure inventions.

Qury cicis quest is vn malt ombre:
¡O vry cruz! que est is un mal hombre!
(Oh, by the cross, how this is a bad man!)

Or else, ""cicis"" might be for ""cielos"", heavens; ""vry"" might be Italian "vera" ("veri"), corresponding to Spanish ""verdadera"" (""verdaderos""), but is rather the English ""very""; while ""is"" is English.

Me is vn spy&nardo compoco parlauere.

Perhaps ""spy&nardo"" is for ""spanyardo""; anyhow the phrase means: ""I am a Spaniard.""

""Con poco parlaré"", I shall speak briefly.

Per amor de my as peca vn poco.
Por amor de mi has pecado un poco.
(For love of me thou hast sinned a little).

Eo queris and ar pour lagraunt creae so.
Yo queria andar por la grande creación.
(I wished to go through the great creation)."

Hierzu ist zu bemerken, daß es ein Verb "parlar" in der Bedeutung "sprechen" im Spanischen nicht gibt, es sei denn, Brandin betrachte es als aus dem Italienischen vom Interludienschreiber konstruiert. Außerdem ist die dritte und vierte Zeile vollkommen sinnlos, wennschon grammatisch einwandfrei und der Konstruktion nach fließend, mit Ausnahme des "grande" statt gran. Es ist aber anzunehmen, daß ein Autor, der so viel von der fremden Sprache verstand, um grammatisch richtige Sätze zu konstruieren, diesen auch einen logischen Inhalt zu geben imstande war. Eher scheint mir das Umgekehrte der Fall zu sein, daß er sich über den Inhalt der Sätze wohl klar war, seine linguistische Kunst aber nicht hinreichte, sich ohne Unbeholfenheit auszudrücken, so daß ein zusammengeflicktes, stark an das Verfahren der Interlinearversionen erinnerndes Satzgebilde dabei herauskam. Zu ähnlichen Schlußfolgerungen gelangt auch Bang (Malone Soc., Coll. I,1) bezüglich der holländischen Sprachproben des Stückes:

"After a very careful consideration I think that the author of "Wealth and Health" had no thorough knowledge of either Dutch or German, but may have pricked up some scraps in the Low Countries or in some tavern near the Strand."

In der Annahme also, daß dem Verfasser unseres Stücks wohl eine Reihe spanischer Wörter und Ausdrücke bekannt war, seine Kenntnisse aber nicht hinreichten, sie zu tadellosen Sätzen zusammenzureihen, daß überdies auch noch der Drucker nichts mit ihnen anzufangen verstand, sondern, wie in spy & nardo, "and ar" und "creae so" englische Wörter aus ihnen heraustrennte, gebe ich folgende Auslegung der überaus verderbten Stelle:

a) Qury cicis quest is vn malt ombre.
¡O María Jesus! ¡que este es un mal hombre!
(O Jesus Maria, ist das ein böser Mensch!)

b) Me is vn spy&nardo compoco parlauere.
Me hizo un español (spaniardo[1])) con pocas palabras[2])
(Er hat mich zu einem Spanier mit wenigen Worten gemacht, d. h. zu einem Spanier mit geringem Wortschatz, oder: Er hat mich — kurz gesagt — zum Spanier gemacht.)

Ill-Will will damit sagen, daß er kein echter Spanier ist, sondern sich in der Not als solcher verstellt, wobei ihm seine paar Sprachkenntnisse zu Hilfe kommen.

c) Per amor de my as peca vn poco
Por amor de Dios, pega un poco [menos]
(Um Gotteswillen, schlag' doch etwas weniger zu),

wobei "menos", wie aus dem Spatium nach "poco" im Originaldruck hervorgeht, dem Drucker sehr wohl aus dem fertigen Satz gesprungen sein kann. (Wie auch aus Shrewd-Wits "Sir hurt not me" hervorgeht, hat Remedy die beiden Missetäter eben verprügelt).

d) Eo queris and ar pour lagraunt creae so
Yo quería dar [algo] por lograr que crea eso.
(Ich gäbe [etwas] darum zu erlangen, daß er (Remedy) das glaube), nämlich

[1]) analog "Bragardo", vgl. S. 44 d. Arb.
[2]) Über "pocas palabras" vgl. S. 124 d. Arb.

daß Health ein Bösewicht sei, wie schon Shrewd-Wit zwei Zeilen vorher behauptet hatte. Die beiden Spießgesellen wollen also Remedy gegenüber die Schuld auf Health abwälzen. Bemerkenswert ist die Parallelität der beiden Antworten Shrewd Wits und Ill-Wills: in der ersten Zeile bitten sie um Schonung vor weiteren Schlägen, in der zweiten beschuldigen sie Health: Shrewd-Wit, indem er seine Beschuldigung offen ausspricht, Ill-Will, indem er ihr in einer à part gemurmelten Bemerkung Erfolg wünscht.

2. Wilson, *Three Lords and Three Ladies of London* (1588) S. 466ff.: Hier fordern drei Spanier mit den allegorischen Namen Pride, Ambition und Tyrany ihre englischen Gegenspieler Policy, Pomp und Pleasure zum Kampf. Der englische Herold Fealty stellt letztere mit der ganzen Gewichtigkeit ihres Rüstzeugs vor. Das entlockt Pride die Bemerkung:

> "Buena, buena per los Lutheranos Ingleses"
> (Bueno, bueno para los lutheranos ingleses)
> (Gut, gut, für die englischen Lutheraner),

worauf Fealty repliziert:

> "Mala, mala per Catholicos Castellanos"
> (Malo, malo para [los] católicos castellanos.)
> (Schlimm, schlimm, für die spanischen Katholiken).

3. Marlowe, *Jew of Malta* (1589—90), II. Akt, S. 154.

> "Birn para todos, my ganada no er." (Quarto 1633).
> (Buena para todos mi ganada[1]) no era.)
> (Für alle war mein Gewinn nicht gut).
> "Hormoso Piarer de los Denirch" (Quarto 1633).
> (Hermoso placer de los dineros)
> (Herrliches Vergnügen am Geld [an den Denaren]),

vom Dichter anscheinend aus einer spanischen Copla entnommene oder nachgebildete Zeile, die er den Barrabas aus Freude über seine Schätze anstimmen läßt.

4. Dekker, *Old Fortunatus* (1596), III,1. Diese Stelle ist bereits S. 95 d. Arb. zitiert. Hier ist zu bemerken, daß die Überlieferung gut, die Sprache fließend ist und von einem geläufig Spanisch Sprechenden herstammen muß.

5. Haughton (?), *Englishmen for my Money* (1598): Z. 750ff. spricht Alvaro, "an Italian", (schon der Name ist span., nicht ital., wie er denn auch Z. 2530 mit "Don Alvaro" angeredet wird) ein mit spanischen Wörtern untermischtes Italienisch. So "dulce" (Z. 2468) sp., süß; ital. dolce. — "bonos noches" (sp. buenas noches, Gute Nacht), Z. 2468. Es tritt hier der Fall ein, daß der Autor Spanisch für Italienisch ausgibt; doch könnte auch dieses Spanisch, das im Wort "noches" zweifellos ist, in den Formen bonos bezw. dulce durch lat. bonus bezw. dulce beeinflußt sein.

[1]) Aus sp. ganar + -ada, im span. nicht üblich; statt dessen "ganancia".

6. Heywood, *If You know not Me, You know Nobody* (1604): Akt I, S. 225: Ein Engländer streitet sich mit einem Spanier um die Mauerseite auf der Straße:

Sp.: Signor Cavalero Danglatero [frz. d'Angleterre], I must have the wall...

Sp.: Oh, base Cavalero, my sword and poynard, well-tried in Toledo, shall give thee the imbrocado...

Sp.: Holo, holo! thou hast given me the canvissado.

Sp.: [tötet ihn hinterrücks].

Sp.: Oh vostro mandado, grand Emperato[1])".

(span.: á vuestro mandado, gran emperador: zu deinem Befehl, großer Kaiser.) Diese Stelle ist wohl so auszulegen, daß der Spanier seinen Meuchelmord im Sinne seines hinterhältigen Herrn, König Philipps II. von Spanien, verübt hat. Dadurch wird der Schlüssel zu dem Betragen des Spaniers gegeben und die Verbindung mit dem Ereignis hergestellt, das der ganze Auftritt symbolisieren soll: Spaniens Angriff auf England im Jahre 1588.

7. Ben Jonson, *Alchemist* (1610) IV,3 und IV,4. Hier verschafft sich der Spieler Surly in spanischer Verkleidung Zutritt zur Witwe Pliant, um ihr klarzumachen, daß Subtle, der Alchemist, und der Haushälter Face sie beschwindeln. Er führt seine Rolle in spanischer Sprache durch:

IV,3: 20 Subtle: Brain of a taylor! Who comes here? Don John!
Surly: Sennores, besolas manos, à vuestras mercedes.
Subtle: Would you had stoup'd a little, and kist our anos...
30 Subtle: Don,
Your scirvy, yellow, Madril face is welcome.
Surly: Gratia....
33 Surly: Por dios, Sennores, muy linda casa!...
40 Surly: Entiendo.
Subtle: Doe you intend it? So doe we, deare Don...
47 Surly: Con licencia, se puede ver à esta Sennorà?...
61 Surly: Entiendo, que la Sennora es tan hermosa, que codicio tan à ver la, como la bien auenturança de mi vida.
Face: Mi vida? 'Slid, Subtle, he puts me in minde o' the widow..
78 Surly: Sennores, por que se tarda tanta?...
80 Surly: Puede ser, de hazer burla de mi amor...
91 Surly: Por estas honrada's barbas...
93 Surly: Tiengo dùda, Sennores,
Que no me hàgan alguna traycion.

IV,4: 53 Surly: Que es esto, Sennores, que non se venga?
Esta tardanza me mata!...
56 Subtle: En gallanta Madama, Don! gallantissima![2])

[1]) Das t wohl in Anlehnung an lat. imperator.

[2]) Sinnlose Parodie Subtles auf Surlys Spanisch.

Surly: Por tódos los dioses, la mas acabada
Hermosura, que he visto en mi vìda!...
63 Surly: El Sol ha perdido su lumbre, con el
Resplandor, que tràe esta dama. Valga me dios!...
69 Surly: Por que no se acùde?...
71 Surly: Por el amor de dios, que es esto, que se tàrda?...
76 Surly: Sennora mia, mi persona muy indigna està
Alle gar à tànta Hermosura...
80 Surly: Sennora, si sera servida, entremus.

In diesen beiden Proben der Folio von 1616 sind die einzigen Verstöße gegen die ältere spanische Orthographie Akzentfehler, die Formen "tanta" statt tanto IV,3, 78 [vgl. S. 17 d. Arb.] und "Allegar" statt á llegar (IV,4, 77), und die Auflösung nn für n̄, die der Drucker entweder aus Mangel an einer geeigneten Type vornahm, oder weil er das sp. tilde ~ für den aus den Handschriften und frühen Drucken bekannten Nasalstrich über Konsonanten ansah und demgemäß auflöste n̄ = nn. Falsche Vokalisation zeigt "tiengo" (IV 3, 93) (sp. tengo, 1. sg. präs von "tener" haben) doch ist diese Form als leonesisch-aragonesische Dialektform (wohl Analogie zu perder: pierdo, querer: quiero) in Urkunden des 13. Jahrhunderts bezeugt[1]), falls sie nicht in unserm Falle einfach den Vokal der 2. und 3. sg. präs.: tienes, tiene übernommen hat. Syntaktische Fehler sind nicht zu verzeichnen. Dagegen klingen die einzelnen Phrasen dieser Prosa, wenn auch nicht sinnlos, doch sehr gedrechselt und unnatürlich. Hierbei darf aber nicht vergesen werden, daß Jonson sich ja über die gezierte Sprechweise der Spanier lustig machen will, dann aber auch, das Surly kein echter Spanier ist, der Autor ihn also wohl absichtlich eine ungelenke Sprache reden läßt.

8. Ben Jonson, *The Devil is an Ass* (1616), V, 8, 16:
"Quebremos el ojo de burlas."

Nach D. R. Ac. Artikel "ojo" ist "Quebrar los ojos á uno" ein familiärer Ausdruck mit der Bedeutung "Jemandem Mißfallen an dem einflößen, wovon man weiß, daß er es gerne hat." Hier etwa: "wir wollen ihm einen Streich spielen" — eine dem Ehemann Fitz-Dottrel eingelernte Redensart. Die weiteren Phrasen Fitz-Dottrels: "Di gratia signor mio, si hauete denari fatamine parte" und "Ouy, ouy monsieur un pauvre diable, diabletin" sind trotz Everills "Your Spanish that I taught you" nicht spanisch, sondern italienisch, bezw. französisch.

Anhand der mitgeteilten Sprachproben ergibt sich

1. daß die Sprache grammatisch richtiger, druckfehlerfreier und flüssiger wird, je weiter man sich vom Zeitalter Elisabeths in das jakobitische hinüberbegibt, mithin die Kenntnis der spanischen Sprache seit der Armadainvasion gewachsen ist;

2. daß von den Verfassern (bezw. den Druckern) verwandte lateinische, italienische und französische Sprachformen mit den spanischen verwechselt werden,

[1]) vgl. F. Hanssen, Gramática histórica de la lengua castellana, Halle 1913, S. 98.

nie aber ein das Englische radebrechender, d. h. mit spanischer Flexion oder Phonetik versehender Spanier auftritt. Der Grund liegt wohl darin, daß dem elisabethanischen Publikum zu wenig von der Struktur der Sprache bekannt war, als daß es die Feinheiten einer solchen Parodierung verstanden hätte, die Autoren mithin um einen Teil ihrer komischen Wirkung gebracht worden wären.

Soweit die indirekten Kriterien dafür, wie sich die Elisabethaner zur spanischen Sprache stellten. Doch gibt es auch einige direkte Zeugnisse, und zwar beziehen sie sich durchweg auf die *Klangwirkung*, die die Sprache auf englische Ohren ausübte.

Pathetisch, aber im übertriebenen und dadurch lächerlich wirkenden Sinn, erscheint sie Ben Jonson in Alch. IV,4, wo sie Kastrill mit dem feierlich erstarrten, teilweise verderbten Französisch verwechselt, das von den Zeiten der normännischen Eroberung her an englischen Gerichtshöfen üblich war:

> "Kastrill: Is it not French?
> — No, Spanish, Sir.
> It goes like Law-French."

Auch Fletcher macht sich über das Feierlich-Gemessene des Spanischen lustig, das — vermutlich durch seinen Vokalreichtum und das starkgerollte Zungen-r [rr] — einen gewaltig dröhnenden Unterton, schrecklicher als Hochdeutsch, erhält:

> "Forobosco What language shall's conjure in? high Dutch I think, that's full i' th' mouth.
> Clown: No, no, Spanish, that roars best; and will appear more dreadful". (Fair II,1).

Noch unmelodischer, hart und dumpfdröhnend, erscheint es Glapthorne in Moth. S. 114:

> "The Spanish Baso las manos sounds, methinks,
> As harsh as a Morisco kettle-drum."

Überwiegt also das abfällige Urteil über die sonst als so wohlklingend gerühmte Sprache des Cervantes, so ist es nicht zu verwundern, daß man vom Spott zur *Parodie* überging. Zunächst war es die *Langatmigkeit* spanischer Eigennamen und Titel, die zur Überbietung reizte. Eine Probe war bereits (S. 43 d. Arb.) gegeben in Middletons: "Don Tomazo Portacareco, nuncle to young Don Hortado de Mendonza, cousin-german to the Conde de Tindilla, and natural brother to Francisco de Bavadilla, one of the commendadores of Alcantara, a gentleman of long standing" — "And of as long a style", wie Clown Soto für seine erschöpfende Auskunft mit Recht zur Antwort erhält. Auch Ben Jonson verfehlt nicht, einer spanischen Dame eine ihrem Stande entsprechende vornehme Anzahl von Namen beizulegen:

> "Her name is,
> Or rather, her three names are (for such she is)
> Aurelia Clara Pecunia, a great Princesse". (Staple I,6).

Gern fordert der komische Klang dieser feierlichen Titel, Namen und Phrasen den Engländer zu *Wortverdrehungen* heraus. Das muß vor allem Lazarillo in Blurt erfahren, wenn der Konstabler seinen Namen "Lazarillo de Tormes in

Castile, cousin german to the Spanish Adelantado" (I,2) zu dem sinnlosen: "Lazarus in torment at the Castle, and a cozening German at the sign of the Falantido-diddle in Spain" verstümmelt, und wenn er aus dem aristokratischen "Adelantados" (II,2) die ebenso sinnlosen "your lantedoes nor your lanteeroes" macht. Auch Bobadilias Wortverdrehung gehört hierher, der (Cure II,2) auf den Vorschlag: "I had rather walk In folio, again, loose, like a woman" mit: "In foolio, had you not?" antwortet (vgl. S. 88 d. Arb.).

Mit letzterer Stelle kommen wir bereits zur Gruppe der eigentlichen *Wortspiele*, d. h. solcher spanischer Wörter, deren fremder Klang den englischen Hörer im Stück an ähnlich klingende einheimische erinnert, die natürlich nicht im Sinne des Redenden lagen und daher eine komische Wirkung durch Mißverständnis hervorrufen. Ein solches Spiel nimmt Chapman mit dem Städtenamen Sevilla ("Sivil") in Ball V,1 vor, indem er ihm in Beziehung zu "civil", ehrbar, setzt (vgl. S. 63 d. Arb.). Webster zieht im Wyatt den Namen der Nation (hier allerdings das englische Wort "spaniard", vgl. S. 100 d. Arb.) durch ein Wortspiel in den Staub. Am ausgiebigsten ist das Mittel aber von Ben Jonson angewendet, der Alch. IV,3 fünf Beispiele dafür gibt. Sie unterscheiden sich dadurch von den bisher betrachteten, daß das erste ein spanisch-lateinisches Wortspiel ist — indem Subtle aus Surlys "besolas manos" "kist our anos" macht — die übrigen vier spanisch-englische, die aber der Allgemeinheit weniger bekannte spanische Wörter zum Gegenstand haben, ihrer Pointe nach also eigentlich nur von den der Fremdsprache Kundigen ganz erfaßt werden konnten. Es handelt sich um folgende:

1. Subtle und Face geben ihre Absicht kund, den als Spanier verkleideten Surly in ihrem Hause gehörig hinters Licht zu führen; Surlys Äußerung "muy linda casa" (IV,3, 33) hat sie selbst auf den Gedankengang casa-cozen (engl. prellen) gebracht.

2. Surly hört das und bemerkt auf Spanisch dazu: "Entiendo", ich verstehe. Woraus Subtle heraushört: "Do you intend it?" Beabsichtigen Sie es [d. h. to cozen]?, und demgemäß antwortet: "So do we, dear Don", wir auch, Herr Spanier!

3. Surly hat den Wunsch ausgesprochen, die Dame des Hauses zu sprechen, das größte Glück seines Lebens ("la bien auenturança de mi vida" IV,3, 62). Face nimmt nur das Wort "vida" auf und wird dadurch an die Witwe (engl. widow) Pliant erinnert, die ihm helfen soll, den Spanier loszuwerden.

4. Surly wittert in Subtles und Faces Benehmen ein Komplott, was er durch die Worte ausdrückt: "Tiengo dùda, Sennores, Que no me hàgan alguna traycion" (IV,3, 93). Subtle hält sich wieder an das letzte Wort (sp. [tɹaiˈθion], Verrat), aus dem er "issue on", zu einem Ende gelangen, macht, weswegen er antwortet:

"How, issue on? yes, præsto, sennor."

Neben Übertreibung langatmiger Titel, Wortverdrehung und Wortspiel tritt vereinzelt eine Abart der Parodie auf, die darin besteht, daß man, nach Art des sog. makkaronischen Lateins, *englischen Wörtern eine spanische Endung* gibt und ihnen dadurch ein pomphaftes Äußeres oder ein komisches Lokalkolorit verleiht, was aber nicht gleichbedeutend mit englisch radebrechen ist, da es nicht von

Spaniern, sondern nur von Engländern angewandt wird. In diese Gruppe gehörte bereits der Bettler Bragadino in Alex. und Bragardo, die andere Ableitung desselben Wurzelwortes. Curvetto in Middletons Blurt IV,1 bildet die scherzhafte Form "punkateero" aus engl. punk, Dirne + sp. Suffix -atero, nach Analogie mulo: mulatero (Maultiertreiber) oder agua: aguatero (Wasserträger). Deutlicher ist ein Beispiel in Knight II,1, wo aus dem einfachen chamberlain, tapster und hostler, Zimmerkellner, Zapfer und Stallknecht im Gasthof zur Glocke, drei volltönende, nun auch dem Namen nach prächtig in den Ton der Ritterbücher hineinpassende: Chamberlino, Tapstro und Ostlero werden. Ähnlich läßt Ben Jonson im Alch. IV,3 den Subtle das Spanisch Surlys mit den Worten nachahmen:

"Enthratha the chambratha, worthy Don:
Where if it please the Fates, in your bathada
You shall be sok'd, and strok'd, and tub'd, and rub'd:
And scrub'd, and fub'd, deare Don, before you goe",

wobei Subtle die eigentümliche, an englisches stimmloses th [θ] erinnernde Aussprache des spanischen z und des c vor hellen Vokalen auf die Dentale t und d überträgt, von denen dem zweiten im Spanischen intervokalisch ein entfernt an [θ] erinnernder stimmhafter Laut [ð] zukommt. Auch hier liegt die Hauptwirkung wieder darin, daß Subtle die englischen Wörter "to enter" und "chamber" und ein drittes ihm wohl als frz. battre, schlagen, vorschwebendes (Ben Jonson dachte vielleicht auch an span. patada, Fußtritt) mit der oft genannten Endung -ada versieht (sp. [aða], von Subtle [aθa] gesprochen). Weitere Fälle, wo span. intervokal. d [ð] durch engl. th wiedergegeben ist, s. unter "armado" (S. 17 d. Arb.), "renegado" (S. 124 d. Arb.) und "Bermudas-Inseln" (S. 73 d. Arb.). — Ähnlich künstlich mit Hilfe einer spanischen Endung aufgebaut ist ein anderes Ben Jonsonsches Wort, das allerdings, weil aus einem spanischen Grundwort bestehend und ohne humoristische Absicht angewendet, nicht als Sprachparodie aufzufassen ist, sondern lediglich als Probe außerordentlich feinen Sprachgefühls. Es ist "lomtero" in Out V,4. Dieses Wort (das sich in NED nicht findet) ist vom Dichter aus span. lomo (Lendenstück) abgeleitet, indem er das dazugehörige Diminutiv "lomito" bildete und daran das sp. Suffix -ero (lat. arius) hängte: "einer, der ein Lendenstück zubereitet." Das Diminutiv ist im Spanischen vorhanden; die Bildung "lomitero" nicht, aber als Analogie zu confite: confitero durchaus keine philologische Unmöglichkeit (vgl. A. Remy, Some Spanish Words in the Works of Ben Jonson, Mod. Lang. Notes 21, S. 84ff.).

Einer vierten und letzten Art der Parodie, die ähnlich der letztgenannten gelehrten Bildung nur für Kenner des Spanischen Reiz haben konnte, sei am Schluß dieses Kapitels über die Sprache gedacht. Sie bezieht sich auf diejenigen Wörter, und zwar Eigennamen, die wohl einen wohllautenden und durchaus spanischen Klang haben, ihrer Bedeutung nach ins Englische übersetzt aber eine *komische oder gar anstößige Bedeutung* annehmen. Nur in einem Fall wird diese Übersetzung auf der Bühne vorgenommen (Desver di Gonzado, Argozile etc. in Lad. Tr. IV,2, vgl. S. 47 d. Arb.), sonst bleibt sie immer stillschweigend dem Hörer überlassen. An derartigen versteckten Schimpfnamen fanden sich:

1. "Signior Don Incubo de Hambre, Master Baily of Castle Blanco" (Love's Pilgr. I,1). Incubo, nach D. R. Ac.: "Demonio íncubo, el que, según la opinion vulgar, tiene comercio carnal con una mujer, bajo la apariencia de varón" ("Inkubus"). Hambre, sp. Hunger.
2. Lord Insultado in Fort., aus sp. insulto, Schimpf + -ado.
3. Cacafugo in Fair III,1: aus sp. cagar, lat. cacare, und sp. fuego, lat. focus, Feuer.
4. Matzagente (Mell.): aus sp. mata (von matar, töten) + gente, Leute; also: Leutetöter.
5. Putana (Pity): aus sp. putaña, Dirne, zu puta (lat. puta).
6. "Seignour Tremomundo, that rid a pilgrimage to beg cakebread" in Solim. IV,2: Tremomundo, aus sp. "tremebundo", erschrecklich, fürchterlich, eine herabsetzende Bezeichnung für den "braggart Knight" Basilisco.
7. Borachio in Ado (III,3); aus sp. "borracho", betrunken; Trunkenbold. Aus dem Stück geht nicht hervor, daß er ein solcher ist. Doch würde dieser Zug seinem Charakter nicht widersprechen, wie ja auch bei der Bühnenaufführung Borachio gewöhnlich betrunken dargestellt wird.
   Dagegen ist der entsprechende Name "Borachia" von Massinger in Very W. III,5 auf eine wirklich betrunkene Dienerin angewendet, gehört also zur Gattung der redenden Namen.

Ergebnis.

Mit dem im Laufe dieser Untersuchung geförderten Material glaube ich die wesentlichen Punkte der spanisch-englischen Beziehungen charakterisiert zu haben, soweit sie in den elisabethanischen Stücken niedergelegt sind. Fragt man sich zusammenfassend, wie sich in den Köpfen der Dramatiker jener Tage Spaniens Land und Leute widerspiegelten, so findet man, daß dieses Bild ein doppeltes Gesicht hat.

Das erste gründet sich auf die politischen und literarischen Faktoren. Soweit von politischen Ereignissen allein die Rede ist, herrscht Kurzsichtigkeit und Vorurteil, dann und wann mit Spott oder bitterer Ironie untermischt, besonders, wenn die Neigung zum Karikieren dem Verfasser im Blute liegt, wie Ben Jonson und Middleton. Ist erst ein Faktor der gegenseitigen Beziehungen derartig aufgefaßt, so bildet man sich vorschnell ein Urteil über die anderen. Politischer Haß beeinflußt das intellektuelle und soziale Gebiet, eine zufällige bittere Erfahrung wird zur Norm erhoben. In der Literatur gewährt man dem Fremden bereitwilliger Einfluß, doch ist das Verfahren hier im Grunde genommen dasselbe. Ein folgenschweres Ereignis, eine aus Geschichte oder Dichtung wohlbekannte Persönlichkeit wird herausgegriffen und vom englischen Standpunkt aus betrachtet. Das Ereignis erscheint dadurch aus seinem Zusammenhang gerissen und, besonders wo es auf Abkühlung der gegenseitigen freundschaftlichen Beziehungen hindeutete, in eine ungünstigere Beleuchtung gerückt. Die Persönlichkeit aber wird isoliert, von Fleisch und Blut entkleidet, zum Typus verallgemeinert, so daß anstelle des Originals eine verwässerte Kopie übrigbleibt oder, im günstigsten Fall, die besondere Veranlagung des Einzelnen zum unterscheidenden Merkmal der Rasse gestempelt wird. Don Adrianos gespreizter Hofstil, die feige Prahlerei des Schelmen Lazarillo, das unwürdige Betragen jenes berüchtigten Don Diego, sind solche Einzelerscheinungen, die man als Gesamtausdruck der spanischen Volksseele aufgefaßt hat. Derartigen politischen und literarischen Quellen verdanken alle Bühnenspanier ihre Entstehung, soweit sie nicht nur eine Statistenrolle spielen und soweit sie Anspruch darauf erheben, vom Zuschauer als Ausländer gewertet zu werden, d. h. sobald sie losgelöst von ihrer im Renaissancedrama ohnehin ohne auffallende Lokalfarbe gezeichneten spanischen Umgebung, zwischen Nichtspaniern auf einem außerspanischen Schauplatz auftreten und dort als Fremdlinge empfunden werden. Von ihnen bemerkt Underhill mit Recht: "To possess any of these traits (arrogance, boastful, pomp-

ously affected, or cruel) along with a Spanish name, was to be a Spaniard in the eyes of the Elizabethan play-goers."

Die zweite, durch die kulturellen und sprachlichen Beziehungen gebotene Ausdrucksweise ergibt ein mehr mosaikartiges Gemälde des spanischen Volkscharakters. Eigentlich steht die gesamte Nation dazu Modell, ihre mannigfaltigen Vertreter, ihre Rasseeigentümlichkeiten und Kulturäußerungen müssen Pinselstriche herleihen. Durch Aneinanderreihung von Eindrücken verschiedener Art, nicht durch Verdoppelung und Verdreifachung eines und desselben Eindruckes, entsteht nun ein neues, umfassenderes, mehr der Wirklichkeit Rechnung tragendes Bild von Spanien. Wer es im einzelnen geschaffen hat, entzieht sich unsrer Nachforschung. Der Londoner Kaufmann mag sein geistiger Urheber gewesen sein, der in Malaga Wein einkaufen läßt oder Geschäftsberichte von seinem Vertreter in Cádiz einfordert, die vornehme Dame, die bei Hof durch ihr Kleid nach neuestem Valladolider Schnitt Aufsehen erregt, der Müßiggänger, der in einer Matrosenschenke am Strand einen kräftigen spanischen Fluch auffängt, und der britische Soldat, der mit eigenen Augen die Grausamkeiten eines Alba in den Niederlanden verfolgt, wie es von Marlowe angenommen und von Ben Jonson tatsächlich überliefert worden ist. Scheinbar beschränkt sich dieses Bild auch nicht auf einseitige Beobachtungen, sondern umfaßt den ganzen Kreis der Erfahrungswelt, äußerlich Charakteristika, Klima, Landeskunde, Sitten und Gebräuche sowohl wie innere Eigenschaften der Rasse. Bei näherer Untersuchung freilich verleugnet sich auch hier das subjektive Element nicht ganz. Nur äußert es sich nicht mehr positiv, indem es absichtlich umgestaltend auf die gegebenen Vorstellungen einwirkt, sondern negativ in der Nichtbeachtung alles dessen, was seinem Empfinden nicht entspricht.

Alles in allem genommen hat sich eine reiche Fülle von Beziehungen zwischen Spanien und dem elisabethanischen Drama ergeben, so reich wie sie zu keiner andern Periode der englischen Literaturgeschichte festzustellen ist. Und doch muß davor gewarnt werden, die Tragweite dieser Beziehungen zu überschätzen. Für sich betrachtet, absolut, mag die Menge der Anspielungen, Zitate und Entlehnungen überraschen; relativ betrachtet bleiben sie anderen Einflüssen, etwa denjenigen Frankreichs und Italiens gegenüber, Einflüsse zweiter Ordnung. Denn was Spanien an Spuren in unseren Stücken hinterlassen hat, verdankt es dem Umstande, daß es damals zu den Führervölkern der Erde gehörte: seinen Machtfaktoren also, nicht völkerpsychologisch begründeten intellektuellen und gefühlsmäßigen Banden. Englands Geisteskultur irgendwie in ihren Grundfesten zu erschüttern, seiner Dramatik eine ganz bestimmte Wendung zu geben und deren Entwicklung für Jahrzehnte festzulegen, hat Spanien nicht vermocht. Das aber war der Sinn der von Italien ausgehenden Renaissance und des französischen Klassizismus im Zeitalter Drydens und Popes.



